
THE EISENHOWER LIBRARY
3 1151 02646 3491


THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY BALTIMORE 1876
VERITAS VOS LIBERABIT

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLI

1883.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,

DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.

1884.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.

———— — — ——

3597
1

NEUE DURISSCHALEN DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 1—4.)

Die Reihe der erhaltenen und bezeichneten Gefässe von der Hand des Duris wird auf das Erfreulichste durch vier neue, leider nur unvollkommen erhaltene Schalen des Berliner Museums erweitert, welche auf Taf. 1—4 veröffentlicht werden.

A und *B* (Tafel 1. 2).

Die beiden ersten derselben, deren Fundort Vulci ist, beanspruchen ein ganz besonderes Interesse wegen ihrer ungewöhnlichen Grösse[1]), der Bemalung auch des inneren Randes[2]) und des Umstandes, dass sie als genau sich entsprechende Gegenstücke gearbeitet sind. Freilich ist von *B*, ausser einem nicht gezeichneten kleinen Fragment mit Pferdeköpfen im Profil nach links, nur eine Scherbe mit Resten der Darstellung rechts und links von einem Henkelansatz erhalten; aber das Vorhandene genügt, um erkennen zu lassen, dass *B* auf dem äusseren und inneren Rande dieselben Gegenstände darstellte wie *A*; nur sind, was wohl zu beachten ist, die Figuren des inneren Randes auf *A* nach rechts, auf *B* nach links profilirt. Dass Duris der Maler ist, wird uns nur auf *B* — die Inschrift ΔΟΡΙΣ ΕΛΡ steht rechts vom Henkelansatz — gesagt; doch reicht dies Zeugniss vollkommen aus, um auch *A* diesem Maler mit Sicherheit zuzuschreiben.

Bei der Schale *A* hat besonders das grosse, von einem Mäander eingefasste Innenbild erheblich gelitten, jedoch nicht soweit, dass wir über die Situation im Unklaren blieben. Auf dem Boden, der durch eine bis in den Mäander einschneidende Sehne gebildet ist, steht nach links gewendet ein vollgerüsteter, jugendlicher Krieger, dessen Wange der erste Flaum bekleidet. Den im oberen Theile zerstörten Kopf bedeckt ein Helm, dessen Bügel fast ganz durch die Einrahmung des Bildes abgeschnitten ist. Unterhalb des runden, von der linken Hand gehaltenen Schildes[3]) kommen die Lederstreifen des Panzers, die Falten des kurzen Chiton und zwei Zipfel der Chlamys zum Vorschein. Die auffallend dünn gehaltenen Beine sind mit Schienen, die sehr langen Füsse mit Sandalen versehen. Von der Lanze, welche wir uns in der zerstörten Rechten zu denken haben, ist nur der untere Theil des Schaftes erhalten.

Von Interesse ist bei dieser Figur vor Allem der ungemein fein gezeichnete Schmuck des Schildes; auf dem durch einen schwarzen Strich angedeuteten Boden reitet nach linkshin auf einem

[1]) [Die Redaction beabsichtigte die Schalen im Maassstabe von $\frac{2}{3}$ zu geben; durch ein Versehen der Reichsdruckerei sind jedoch die Zeichnungen auf das Format der Zeitung verkleinert worden, wodurch die Innenbilder einen Maassstab von etwas über, die Aussenbilder von etwas unter $1/2$ erhalten haben. Die Form von *A* auf Tafel 2 ist ungefähr im Verhältniss von 1 : 9; der obere Rand hat einen Durchmesser von 44,3 Cm.]. Von *A* ist ausser dem Gezeichneten ein ganz kleines Stückchen vom inneren Randbilde mit einigen nicht bestimmbaren Strichen erhalten. — Beide Gefässe sind, wie vorhandene Klammerlöcher zeigen, schon in antiker Zeit restaurirt worden.

[2]) Dies ist auch der Fall bei der etwas kleineren Schale Conze Vorlegeblätter VI 8[ab].

[3]) Auf den Vasen der ‚mittleren‘ Technik sind die Schilde fast durchgängig rund (argolisch-dorisch) und mit zahlreichen Handhaben von Leder (vgl. Guhl-Koner, Leben d. Gr. u. Röm.[3] S. 285) versehen dargestellt. Abgesehen von einzelnen Ausnahmen, wie Conze V 7 (Eurysthensschale des Euphronios) und VI 1 (Durisschale mit dem Streit über Achilleus Waffen) scheint nur Herakles, dessen Gestalt fast unverändert aus der sfg. Malerei entlehnt war, in der Regel den bötischen Schild zu führen; vgl. die beiden Schalen mit dem Kampfe zwischen Herakles und Kyknos *Journal of Philology* 1877 Taf. A und Gerhard A. V. II Taf. 84. 85.

hochbeinigen, attischen Pferde ein bärtiger, mit Chiton, steif herabhängender Chlamys[4]) und breitrandigem Petasos bekleideter Mann. Der Hut, die nackten Körpertheile des Mannes und das Pferd (mit Ausnahme der kurz gestutzten Mähne, des Ohres und der Blässe auf der Stirn) sind mit schwarzem Firniss auf den rothen Thongrund des Schildes aufgetragen. Die Gewandung des Reiters und die angegebenen Stellen am Pferde dagegen sind in Linearzeichnung ausgeführt. Der Maler war durch die Gewohnheit seiner Zeit gezwungen, das Schildzeichen schwarz, den Schild selbst roth zu geben; und wenn er, wie es gewöhnlich geschah, nur Thiere zeichnete[5]), so gerieth er hierbei auch nicht in Schwierigkeiten, da es kaum nöthig war, Augen und anderes Detail des Körpers auszusparen oder einzuritzen. Bei der Figur des Reiters kam er aber damit nicht aus, und so gab er in einzelnen Partien reine Linearzeichnung[6]). Einfacher wäre es freilich gewesen, die nöthigen hellen Stellen durch Einritzen zu geben, und es fällt auf, dass nicht einmal die Beine des Reiters auf diese Weise von dem schwarzen Pferdeleibe unterschieden sind. — Auf die Aehnlichkeit des Reiters mit dem *Λέαγρος καλός* des Euphronios (Innenbild der Geryoneusschale bei Conze V 3; vgl. Klein, Euphronios S. 38ff.) brauche ich kaum hinzuweisen. Sie zeigt zur Genüge, dass Duris dies sonst ungebräuchliche Schildzeichen dem Innenbilde zeitgenössischer Schalen entlehnte; auf dem umgekehrten Wege war früher das häufig als Schildzeichen verwendete Gorgoneion in das Innere alter attischer Schalen gelangt.

Vor dem Jüngling steht nach rechts hin eine geflügelte, weibliche Gestalt, von der nur der untere Theil des Kopfes mit dem sehr schlanken Halse, die obere Brust, Reste beider Flügel[7]), Zipfel des Himation, der Ellenbogen des gesenkten rechten Armes und der mit einem Schmuck versehene linke Arm[8]) erhalten sind. Den letzteren hat sie halb erhoben, um die an den Jüngling gerichteten Worte eindringlich zu machen. Ueber die rechte Schläfe und Backe hängt, ähnlich wie bei dem Krieger, ein Büschel Haare herab. Am Ohr ist ein Ring befestigt, das Haar war mit einer Binde geziert, von der nur noch eine Schleife links vom Kopfe sichtbar ist. Die Figur ist mit einem feinen Chiton und gesäumten Mantel bekleidet, dessen einer Zipfel über die linke Schulter und den Unterarm geworfen ist und fast bis auf den Boden herabhängt. Links vom Kopfe der Figur stehen, am Rande entlang geschrieben, die Buchstaben ΚΑΛ. — Trotz des fehlenden Attributes, welches wir in der rechten Hand zu ergänzen haben, können wir die Figur mit Sicherheit als Iris deuten. Sie fordert den bereits gerüsteten Jüngling auf, in den Kampf zu ziehen, in den sie selbst ihn führen wird. Wie Hermes auf einer schwarzfigurigen, flüchtig gemalten Schale in Athen (bei Robert Thanatos S. 17), so geleitet auf der Pamphaiosschale (Gerhard A. V. III 221. 222 = Overbeck Her. Gall. XXII 14) die hier ungeflügelte

[4]) Die Chlamys gleicht genau der des Leagros auf der Geryoneusschale des Euphronios (Conze V 3) und der des Satyrs mit dem Heroldstab auf dem Psykter des Duris (VI 4).

[5]) Auf Schalen des Duris, wie auch sonst, findet sich am Häufigsten ein links profilirter, anspringender Löwe als Schildzeichen verwendet; so Conze VI 5 (Innenbild und fragmentirt Aussenbild), VII 4 (Aussenbild), VII 5 (Innenbild). Conze VI 1 (Innenbild) springt ein Löwe von hinten auf eine links profilirte, zusammenbrechende Hirschkuh, welche den Kopf zurückwendet. VI 5 (Aussenbild) ist ein nach links springender, VII 4 (Aussenbild) ein stehender Panther, VII 3 (Aussenbilder) drei übereinander befindliche Fische, ein Krebs und eine Sepia dargestellt.

[6]) Mir ist für diese Vereinigung zweier Zeichnungsarten, welche die Unsicherheit des Malers erkennen lässt, kein weiteres Beispiel bekannt. Neben der gewöhnlichen Silhouette kommen beim Schildzeichen in der ‚mittleren' Technik schwarze Figuren mit eingerissenen Linien auf rothem Grunde (z. B. Löwe bei Gerhard A. V. I Taf. 18) und rothe Figuren auf schwarzem Grunde, den ein rother Streifen umgiebt, vor (z. B. geflügelter Eber auf der Geryoneusschale des Euphronios Conze V 3 und Stier bei Inghirami *Vasi fittili* IV Taf. 320). Jedoch ist hierfür auch reine Linearzeichnung benutzt, z. B. Medusenhaupt auf der gleichen Euphroniosschale, Löwe auf der Makronvase bei Benndorf Vorlegeblätter C Taf. 1, Pferd bei Gerhard A. V. IV 268 und Pegasus *Mon. d. Inst.* II 25 (= Overbeck Bildwerke Taf. XXVI 14). Für Verwendung derselben bei der ganzen Darstellung einer Vase sind mir nur drei Beispiele — alle gehören der mittleren Technik an — bekannt: 1. Eine unpublicirte kleine Schale des Bonner Museums, welche nur mit einem sehr charakteristischen Kopf (im Innenbild) versehen ist. 2. und 3. Zwei Vasen der Sammlung Hamilton bei David *Antiquités* V Taf. 25 und 31.

[7]) Der Flügel der linken Schulter ist in den Raum zwischen beiden Figuren hineingezeichnet.

[8]) Der Nagel am Daum der linken Hand ist deutlich angegeben.

Iris[9]) die von Hypnos und Thanatos getragene Leiche des Memnon, und eine ähnliche Verwendung findet die Göttin auf der rothfigurigen Schale *Vases du prince de Canino* Taf. 4. 5 (= Overbeck XVIII 2), wo sie im Begriff steht, Achilleus, der sich von Nestor verabschiedet, und Antilochos, welcher bereits das Viergespann besteigt, in die Schlacht zu führen. Auf der Durisschale dagegen, deren Krieger niemals benannt war — man beachte nur die Raumverhältnisse — und ebensowenig von uns benannt werden darf, wird die Ehre, von Iris zum Kampfe gemahnt zu werden, einem gewöhnlichen Sterblichen zu Theil, wie auch Hermes auf der schönen Vase Gerhard A. V. III 200 (= Overbeck XX 1) einem beliebigen Helden die Hand drückt[10]).

Die Verwendung dieser Gruppe für das Innenbild scheint in der attischen Schalenmalerei beliebt gewesen zu sein, denn sie findet sich auch auf einer freilich nur in wenigen Fragmenten erhaltenen Schale des Brygos (Benndorf C Taf. 7, 2b). Eine geflügelte Frau, welche den rechten Arm etwas erhebt, den mit einer schlangenförmigen Spange verzierten linken (mit dem Kerykeion?) senkt, steht nach links hin einer Figur zugewendet, von der nur die linke Hand vorhanden ist, welche wohl eine (jetzt fehlende) Lanze senkrecht hielt[11]). Soweit aus den Ueberresten zu erkennen, besteht im Wesentlichen nur der Unterschied, dass bei Brygos die beiden Figuren die Richtung vertauscht haben.

Auf dem inneren Rande der Schale *A*, von dem ungefähr die Hälfte erhalten, ist nach rechtshin ein Wettkampf mit Viergespannen dargestellt. Nur eines derselben — das vierte von links gerechnet — ist aber unversehrt[12]), von fünf anderen sind mehr oder minder erhebliche Reste übrig geblieben und ein siebentes — denn wenn an der zerstörten Stelle die Wagen nicht sehr ineinander geschoben waren, war hier nur für ein Viergespann Platz — ist ganz zerstört. Fünf von den Gespannen stimmen in allem Wesentlichen überein. Ein Wagenlenker mit flatterndem Haupthaar[13]), langem, ärmellosem Chiton mit doppeltem Ueberwurf steht etwas vornübergebeugt auf dem Wagen und streckt beide Arme vor, in den Händen Zügel und Stab haltend. Von den Pferden[14]) laufen, wie häufig, die beiden äussersten etwas voran. Das Geschirr ist das auf attischen Vasen übliche: die Zügel werden zwischen den beiden mittleren Pferden zusammengeführt, eine wagerechte Stange verbindet zwei senkrechte, von dem Wagenrand und der vorderen Deichsel (bezw. dem Joch oder der Kurbel) ausgehende Stäbe. Hinter dem zweiten Pferd verschwinden zwei von dem Wagen oberhalb der Deichsel ausgehende Stränge, an welchen auf anderen Darstellungen die beiden Leinpferde ziehen. Jenseits der Pferde des dritten Gespannes steht auf einer Basis eine Säule ohne Capitell. — Der Lenker des fünften Wagens[15]) ist herabgefallen und wird von den Pferden am Boden nachgeschleift. Die Hand des jetzt zerstörten rechten Armes, welcher ebenso, wie der erhaltene linke, erhoben war, hielt wohl den gebrochenen Stab und einen Theil der Zügel, während der andere Theil der letzteren frei in der Luft schwebt.

Rechts vom Kopfe des Lenkers auf dem dritten Wagen steht ΚΑΛΟΣ, rechts von den Pferden des vierten Gespannes ΠΑΝΑΙΤΙΟ. Das Σ des dazu

[9]) Denn es unterliegt doch wohl keinem Zweifel, dass wir hier trotz des Fehlens der Flügel (vgl. Trendelenburg Arch. Zeit. 1880 S. 130, 1) Iris zu erkennen haben. — Dass auch auf der Pamphaios-Schale Memnon dargestellt sei, nehme ich mit Brunn gegen Robert als sicher an, obgleich aus anderen Gründen.

[10]) Brunn Troische Miscellen I (Münch. Akademieberichte 1868 I) S. 64 glaubt, Achilleus gebe hier dem Gotte die Hand, als Zeichen, dass er dem Rufe, gegen Troja zu ziehen, folge und sich nicht von seiner rechts stehenden Mutter beeinflussen lasse, während Luckenbach, Verhältniss d. griech. Vasenb. z. Epos in Fleckeisens Jahrb. Suppl. XI S. 546f., auf eine sichere Deutung verzichtet.

[11]) Brunn K. G. II S. 666 beschreibt das Fragment mit den Worten „Im Innern ist Nike oder Eirene dargestellt, geflügelt, mit dem Caduceus und aus der Oenochoe einer sitzenden Gottheit einschenkend". Jedoch ist die Hand der gegenüberstehenden Figur so hoch, dass wir uns die Letztere nur stehend denken können. Von einem Einschenken bemerke ich nichts.

[12]) Nur die Vorderhufe eines Pferdes sind hier abgebrochen.

[13]) Bei no. 3 und 4 ist derselbe bärtig, bei no. 5 unbärtig; bei den übrigen ist sein Gesicht zerstört.

[14]) Bei dem ersten Pferde des dritten Wagens geht vom Rücken zum Bauch eine Linie, in deren Mitte sich ein mit einem Kreuze versehener Kreis befindet. Es sollen dies wohl Theile des Geschirres sein.

[15]) Erhalten ist von ihm nur der Kopf mit dem langen Haupthaar, der linke Oberarm und ein Stück Gewand.

gehörigen καλός befindet sich rechts von den theilweise zerstörten Pferden des fünften Wagens.

Auf der oben erwähnten Scherbe der Schale *B* sehen wir die Reste eines nach links fahrenden Viergespannes. Der Wagenlenker, dessen ganzer unterer Körper vom Schulteransatz ab fortgebrochen ist, hält in der vorgestreckten Linken sämmtliche Zügel und treibt mit der Spitze des Stabes, den er in der Rechten hat, eines der Pferde an, von denen ausser dem Oberschenkel des ersten nichts erhalten ist. Am oberen Rande entlang ist AIREΣT geschrieben; das K des dazu gehörigen καλός ist erhalten, aber wegen Raummangels nicht mitgezeichnet.

Ein Wettrennen mit Viergespannen nach rechtshin ist schon in der schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei gern dargestellt und bildet also für die mittlere Technik einen überkommenen Typus. Das Verdienst des Duris besteht darin, dass er die Gleichförmigkeit der Darstellung unterbricht, auf *A* durch den Fall des einen Lenkers und die verschiedene Kopfhaltung der Pferde, auf *B* durch den Eifer, der sich in der Thätigkeit des einzig erhaltenen Lenkers ausspricht. Neu ist auf *B* auch die Richtung der Gespanne nach links, welche der Symmetrie wegen gewählt ist. Am Besten lässt sich wohl die schwarzfigurige Darstellung auf dem Deckel einer sonst rothfigurigen Vase (Gerhard A. V. IV 267) vergleichen, wo ausser drei Viergespannen auch eine (hier mit Binden umwundene) Meta und ein lediges Pferd, zu dem wir uns ein verunglücktes Gespann ergänzen müssen, in feiner Zeichnung dargestellt sind.

Von den beiden mit palästrischen Darstellungen versehenen Seiten des äusseren Randes unserer Schale ist die eine (I) nahezu ganz erhalten[16]), während die andere (II) nur mehr oder weniger geringe Reste von vier Figuren, links von dem noch vorhandenen Henkel, aufweist. Der Rand ist unten mit einer Palmettenkante geschmückt.

Die Darstellung von I beginnt links mit der nackten, nach rechts gewendeten Figur eines unbärtigen[17]) Diskobols. Derselbe prüft in der vorgestreckten Linken die Schwere der Scheibe (Zeichen: eine schwarze fliegende Eule) und stützt die Rechte in die Hüfte. Der Kopf ist ein wenig gesenkt, der linke Fuss vorgesetzt. — Es folgen drei mit Halteren versehene Jünglinge. Der erste von ihnen schreitet nach links und hält in der gesenkten Linken zwei Sprunggewichte, während der rechte Arm in staunender Geberde erhoben ist. Den Kopf wendet er zurück auf seinen Genossen, der beide Arme weit vorstreckt, den Oberkörper etwas zurücklegt und im Begriff steht, mit kräftigem Abstoss des zurückgesetzten rechten Fusses nach rechts zu springen. Ihm ist der dritte zugekehrt, welcher beide Halteren in der nicht ganz gesenkten Linken hält. Der rechte Arm, dessen Hand einen undeutlichen Gegenstand hält, ist vorgestreckt. — Figur 5 (nach links profilirt) erhebt mit der Rechten einen gerieften Stab zum Werfen und hält einen zweiten in der halb gesenkten Linken. Hinter ihm schreitet ein Aufseher her, der in der erhobenen rechten Hand den doppelastigen Stab wagerecht hält und den Kopf zurückwendet. Ein Himation geht über die linke Schulter und den Rücken und ist mit einem Zipfel über den verdeckten linken Vorderarm geschlungen. Die Reste der beiden folgenden Palästriten sind in Anm. 16 beschrieben. Ueber Figur 1—3 lesen wir ΠΑΝΑΙΤΙΟΣ, zwischen Figur 4 und 5 den Rest des dazugehörigen ΚΑLΟς.

Links von dem Henkel steht, den Oberkörper vorgebeugt, das linke Bein zurückgesetzt, die Figur eines Kampfwärters in ähnlicher Bekleidung, wie auf I (6); nur sieht auf II die linke Hand,

[16]) Ausser kleineren Lücken, von denen betroffen sind Figur 3 (Vordertheil des Oberkopfes, beide Arme vom Ellenbogen bis zur Hand, und Zehen des linken Fusses), 4 (rechte Hand, linkes Unterbein, Wade und Ferse des anderen Beines), 5 (Gesicht, rechter Oberarm nebst Hand, linker Unterarm nebst Hand; von dem Körper unterhalb der Hüften ist nur ein kleines Stück der Beine über dem Knie und, abgesehen von den Zehen, der linke Fuss nebst einem Theil des Unterbeines erhalten), 6 (rechte Hand und rechtes Knie), enthält die Darstellung (an der rechten Seite) eine grössere Lücke, welche von der vorletzten Figur (7) nur die Beine bis etwas oberhalb des Knies und den rechten Unterarm mit einer Haltere, von der letzten (8) sogar nur die Beine vom Knie abwärts unversehrt gelassen hat.

[17]) Die Palästriten selbst sind sämmtlich nackt und unbärtig.

welche den Stab hält, aus dem Gewande hervor[18]). Die Stellung wird durch das lebhafte Interesse motivirt, welches der Wärter an dem leidenschaftlichen Ring- und Faustkampfe zweier links von ihm befindlichen Jünglinge nimmt. Der leidlich erhaltene Kämpfer links, dessen Körper en face gestellt ist, greift mit dem linken Arm um den Kopf des Gegners und hält demselben mit der Hand Mund und Nase zu, um ihm den Athem zu rauben[19]). Zugleich stösst er mit dem erhobenen linken Knie gegen dessen Kinn und holt mit der rechten Hand zum letzten entscheidenden Schlage aus. Der unterliegende Kämpfer vermag sich kaum noch zu wehren; er erhebt gleichfalls ein Knie (das rechte), um den Stoss des feindlichen Knies zu verhindern, und suchte wohl mit der linken Hand sich von dem gefährlichen Griff zu befreien. Der Zeigefinger der erhobenen rechten Hand scheint das Zeichen der eingestandenen Niederlage gegeben zu haben. Ueber dem Sieger steht KAL. — Von der vierten Figur, welche durch die Zipfel eines Himation als Kampfwärter gekennzeichnet wird, ist ausserdem nur das untere linke Bein nebst Fuss vorhanden.

Das Fragment der Gegenschale *B* enthält auf der Aussenseite weit mehr von der ursprünglichen Darstellung als auf der Innenseite. Links von dem Henkelansatz ist der ein wenig vorgebeugte Oberkörper eines nach links gewendeten Jünglings sichtbar, welcher die Rechte in lebhafter Bewegung erhebt und in der gesenkten Linken einen (z. Th. zerstörten) Stab trägt. — Ungleich interessanter ist die Darstellung eines Faustkampfes auf der anderen Seite. Der Jüngling links, dessen Körper von den Oberschenkeln aufwärts ganz erhalten ist, hat den linken Arm vorwärts, den andern rückwärts ausgestreckt und steht im Begriff, den bereits zusammensinkenden Gegner vollends zu überwinden. Seine Hände sind gleich denen des letzteren mit einfachen Schlagriemen umwickelt, den sog. *μειλίχαι* (vgl. Pausan. VIII 40, 3). Aus der Nase und einer Wunde am Nacken strömt ihm das mit rother Farbe bezeichnete Blut. Sein Gegner (nach links profilirt) legt den linken Unterarm an die rechte Backe, um diese gegen den Schlag des Siegers zu schützen und erhebt den Zeigefinger des vorgestreckten rechten Armes, zum Zeichen, dass er den Widerstand aufgeben und sich für überwunden erklären will. Erhalten ist von ihm nur der Oberkörper von der Brust an und ein Stück des wagerecht gezeichneten Oberschenkels. Ueber dem Kämpferpaare sieht man den zweizackigen Stab eines Wärters, von dem sonst nur noch ein Ellenbogen übrig geblieben ist, und die Inschrift *Δοῦρις ἔγϱ[αφσεν]*, welche bereits oben erwähnt ist.

Wir besitzen ausser diesen Schalen noch vier andere von Duris, welche mit Scenen aus der Palästra bemalt sind: Conze VI 9, VII 4[20]), VIII 1[21]) und eine vierte, welche der bei Conze VI 9 ähnlich, aber nur durch Brunn's Erwähnung (K. G. II S. 670 No. 11) bekannt ist. Ueber den Stil dieser Gefässe kann man auf Grund der mangelhaften Publication kein sicheres Urtheil fällen; aber dass dieselben trotzdem mit den Berliner Schalen ungefähr in dieselbe Zeit gesetzt werden müssen, zeigt nicht nur die Gleichheit des Gegenstandes, sondern auch die Wiederholung des Lieblingsnamens Chairestratos[22]), und die Uebereinstimmung in einzelnen Fi-

[18]) Erhalten ist von dem Wärter nur die linke Schulter mit dem Arm und die Oberschenkel mit dem Knie.

[19]) Von ihm fehlt der Kopf, die linke Schulter mit dem Arm bis zum Ansatz der Hand und die rechte Hand. — Der Kämpfer rechts ist bis auf das Gesicht, den rechten Arm mit der Handwurzel, den rechten Fuss und drei Zehen des linken fortgebrochen. — Ueber das *ἄγχειν* als Schema des Ringkampfes vgl. Krause, Gymnastik und Agonistik I S. 417 und bei Pauly Realencyclopädie III S. 1007; Pollux III 150.

[20]) Ausser dem allein publicirten Innenbild sind nach de Witte, von dem die Zeichnung herrührt, die Beine von vier Kampfgruppen auf der Aussenseite erhalten.

[21]) Identisch mit der von Brunn K. G. II S. 669 No. 7 erwähnten.

[22]) Derselbe findet sich allerdings nur auf den beiden ersten Schalen. Von anderen Gefässen des Duris trägt ihn nur noch der Amazonen-Kantharos (Conze VII 4, 1). Helbig stellt den letzteren an das Ende seines chronologischen Verzeichnisses (*Ann. d. Inst.* 1873 S. 54 i) und bemerkt *„lo stile è quasi del tutto libero, il disegno di una certa mollezza“*, der Publication nach gewiss; aber ich bezweifle, ob dieselbe für stilistische Fragen ausreicht. Ueberhaupt würde die dort aufgestellte Chronologie der Durisschalen, wie ich glaube, manche Aenderung erfahren müssen, wenn die Gefässe selbst oder sorgfältigere Zeichnungen benutzt werden könnten. So möchte z. B. die Theseusschale in die frühere Reihe verwiesen werden; vgl. über dieselbe auch Michaelis Arch. Zeit. 1873 S. 11.

guren. Für den Gerwerfer und den Diskobol bieten uns die anderen Durisschalen allerdings keine Analogie[23]). Dagegen entsprechen den Jünglingen mit Halteren solche auf der Schale VI 9, wenn dieselben hier auch etwas variirt sind. Sie haben meistens die Hanteln in die Linke genommen und die Rechte staunend erhoben[24]). Für die kühn componirte Gruppe der Pankratiasten fehlt wiederum ein Beispiel[25]), während die Faustkämpfer in ähnlicher Stellung auf VIII 1 sich wiederholen. Auch hier unterliegt der Kämpfer rechts und hält den Zeigefinger der rechten Hand als Zeichen der Niederlage empor; doch ist sein Oberkörper und sein Gesicht en face gestellt, und er selbst im Begriff auf seine linke Seite zu fallen, während er dort im Profil nach links zusammenbricht. Der Sieger ist, wenn wir von den Blutspuren auf der Berliner Schale *B* absehen, auf beiden Gefässen völlig gleich dargestellt. — Häufig ist der Aufseher, mit dem die rechte Schulter frei lassenden Himation, dem gabelförmigen Stab und, was besonders zu betonen ist, der Richtung des Körpers nach links, des Kopfes nach rechts[26]), von Duris benutzt, meistens so, dass der Stab mit seiner Spitze gesenkt ist: Conze VI 9 (Innenbild; auf dem Aussenbild bärtig, die Linke erhebend), VII 4, 2 (Innenbild; bärtig); ein gleicher, vielleicht bärtiger Aufseher, der nur nach der entgegengesetzten Richtung geht VIII 1 (Aussenbild). — Dieselbe Vorliebe zeigt Duris auch für den nach links profilirten, mit dem Oberkörper sich vorbeugenden Aufseher, welcher sich ausser auf dem Revers der Berliner Schale *A* noch Conze VI 9 (Aussenbild) und auf einer unbenannten Schale findet (Gerhard A. V. IV 271), welche ich dem Duris zusprechen möchte. Soweit nämlich die Publication dieses (bei Basseggio gezeichneten) Gefässes erkennen lässt, weist der Stil desselben nicht weniger auf Duris hin als die Wahl des Gegenstandes, noch mehr aber die auch sonst von Duris sehr häufig angewendete Fünfzahl der Figuren auf jeder Aussenseite (vgl. darüber unten) und die frappante Aehnlichkeit, welche einzelne Gestalten mit denen benannter Durisschalen haben. Denn nicht allein jener vorgebeugte Aufseher kehrt auf diesen wieder, sondern auch der Jüngling mit den Halteren (Conze VI 9); die auf dem zweiten Aussenbilde befindliche Figur mit dem Seil entspricht auf das Genaueste einer Figur von VIII 1; der ruhig mit seinem Krückstock nach links stehende Aufseher der gleichen Seite findet sich ähnlich, freilich ohne Gabelstab, VI 9 und die Gruppe der Faustkämpfer (mit geringen Aenderungen zweimal auf VIII 1[27]). Eine allerdings anders gezeichnete Figur mit der Spitzhacke sehen wir auch VI 9; auf der Basseggio'schen Schale ist sie mit einem Schurz versehen und dadurch von den Palästriten geschieden[28]). Der Lieblingsname Diogenes ist für Duris

[23]) Dagegen findet sich für den Diskobol eine genau entsprechende Figur (vor einem sitzenden Aufseher) Inghirami *Vasi fitt.* I Taf. 85, eine ähnliche David *Antiquités* IV Taf. 42. Letztere ist nach links gewendet und hat die Handlung der Arme vertauscht. Dass es auch in dieser Kunst „Linkser" gegeben hat, zeigt neben diesem Diskobol auch der auf der Panaitios-Schale (Arch. Zeit. 1878 Taf. 11, Aussenseite). — Der Diskobol der Durisschale Conze VI 9 hat die Scheibe mit beiden Händen gefasst und sucht für die Rechte einen festen Griff zu gewinnen.

[24]) Der Jüngling, welcher die Gewichte mit den wagerecht ausgestreckten Armen hält, findet sich sonst häufig; es genügt auf Krause, Gymnastik u. Agonistik Taf. IX 20, 22; XVIII e, 56[b]; XVIII e, 66[m] zu verweisen.

[25]) Der Ringkampf des Theseus mit Kerkyon Conze VI 3 lässt sich nur ganz im Allgemeinen vergleichen.

[26]) Duris liebt es, eine derartige Figur in das Innenbild zu setzen, und man muss gestehen, dass diese doppelte Richtung des Körpers der Gestalt etwas Abgerundetes giebt und sie für das Innere einer Schale besonders tauglich macht. Ausser den im Text erwähnten Aufsehern hat Duris so verwendet einen fast unbekleideten Mann mit Krückstock und Schale, Conze VI 10, und einen Krieger, VII 5.

[27]) Was die Gruppen der Faustkämpfer bei Duris betrifft, so möchte ich aufmerksam machen auf die schöne Zeichnung der fast en face gestellten Rückseite des Oberkörpers und rechten Beines, dessen Fusssohle sichtbar wird. Es ist nämlich auch diese Stellung der letzteren eine neue Errungenschaft der Schalenmaler; sie wird deshalb besonders gern verwendet (vgl. Klein Euphr. S. 77, 1), von Euphronios auf der Theseusschale (Conze V 1; Theseus mit dem Stier), öfter von Duris: VI 1 (die links von Athena stehende, sich bückende, und die dem Odysseus auf dem Revers zunächst folgende Figur); VI 3 (Kerkyon); VIII 1 (bei einem der πύκται).

[28]) Erwähnt sei noch, dass der Ephebe des Innenbildes (mit dem Ger) in der Rechten einen gleichen Gegenstand trägt, wie der mit Lederkappe und gleichfalls mit Ger versehene Mann auf der dem Euphronios zugewiesenen Schale Arch. Zeit. 1878 Taf. 11. Klein bekennt hier S. 69, dass ihm „die Action nicht völlig klar" sei. Beide Schalen sprechen dafür, dass der Gegenstand mit dem Gerwerfen in Verbindung steht und dass nicht eine

allerdings neu; jedoch hat derselbe ausser Chairestratos noch eine ganze Reihe von Namen: Aristagoras (Conze VI 4), Hippodamas (VI 6), Hermogenes (VI 7) und Panaitios (Berliner Schale *A*).

C (Tafel 3*).

Die dritte Berliner Durisschale (Fundort Cervetri) ist innen und aussen mit Kampfscenen bemalt. — Auf dem von einem Mäanderband eingefassten Innenbilde[29]), dessen unteres, kleineres Segment die Künstlerinschrift ΔΟΡΙΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ trägt, bricht rechts ein Krieger zusammen, welcher das bärtige Gesicht und den Oberkörper dem Beschauer zukehrt. Sein linkes Bein berührt mit Knie und Zehen den Boden, das rechte mit den Zehen die Kreislinie des Bildes oberhalb der Sehne. Der rechte Arm holt kraftlos zum Schwerthiebe aus, während der aufgestützte linke mit dem Schilde kaum noch den Körper aufrecht halten kann. Die Figur ist vollgerüstet, mit einem Panzer von der in diesem Vasenstile gewöhnlichen Form, dem kurzen Chiton, der die Conturen des Körpers durchschimmern lässt, dem Schwert[30]), dem runden Schilde (vgl. oben Anm. 3) und einem mächtigen Helm. Der letztere ist mit zwei aufgeschlagenen Backenklappen, deren Scharniere deutlich angegeben sind, und mit einem doppelten, rechts und links herabhängenden Kamm versehen[31]). — Der siegreiche Gegner schreitet von links heran und holt mit der Rechten zum Schwertstoss aus, während die Linke den Schild zum Schutze vorhält. Ueber dem Panzer, der in allen seinen Theilen mit dem des Gefallenen übereinstimmt, hängt an einem Riemen die Scheide. Der Helm hat nur einen Kamm, aber ausser den aufgeschlagenen Backenklappen, wie es scheint, zwei gleichfalls aufgeschlagene Platten, welche dazu bestimmt waren, Augen und Nase zu decken[32]).

Es war nicht wohl möglich, zwei sich in gleicher Stellung bekämpfende Krieger in das Rund des Innenbildes hineinzuzeichnen, da dieselben bei dieser Situation nicht so nahe zusammengerückt werden konnten, wie es der enge Raum verlangte. Aber wenn man nicht bei der einen Figur ein altes, schwarzfiguriges Schema — Umwenden des Oberkörpers und zugleich Zusammenbrechen auf der Flucht — benutzen wollte, wie es Duris beim Minotauros der Theseusschale that, so waren, selbst in dem Falle, dass der eine Kämpfer unterlag, genug Schwierigkeiten zu überwinden. Der Maler, welcher die Schale mit der Tödtung der Penthesileia *Mon. d. Inst.* II Taf. 11, 2 = Overbeek Taf. XXI 7 lieferte, hat sich dadurch geholfen, dass er den Körper der sterbenden Amazone im Wesentlichen en face zeigte, aber die Unterbeine bis auf den linken Fuss durch die gekrümmten Kniee ganz verdeckte. Diesem Princip, dessen beschränkte Verwendbarkeit für die gleichfarbige, unperspectivische Vasenmalerei auf der Hand liegt, steht ein anderes entgegen, welches den Körper lieber mancherlei, theilweise unnatürlichen Stellungen unterwirft, nur um denselben in seiner ganzen Ausdehnung in den beschränkten Raum hineinzuzeichnen. Am Auffallendsten tritt uns dasselbe in der Zweikampfsschale des Duris Conze VII 3 entgegen. En face steht ein Krieger, der mit einem Schwerthieb dem bereits gefallenen Skythen den Todesstoss versetzen will. Der Skythe berührt nur mit dem rechten Ellenbogen und den beiden Fussspitzen

Schnur (so Klein), sondern ein metallener Halbreifen gemeint ist, welcher in die Erde gesteckt wurde — vgl. besonders die Figur der Euphronios-Schale —, vielleicht, um die Weite des Wurfes oder die Stellung des Palästriten zu bezeichnen.

*) Der Maassstab von Tafel 3 und 4 ist $\frac{4}{5}$.

[29]) Das Innenbild hat am Rande eine kleinere Lücke, von der Schwert und Helm der unterliegenden Figur, und in der Mitte eine grössere, von welcher bei dieser Figur die ganze linke Seite (vom Beschauer aus) vom Arme bis zum Knie, und bei der anderen das linke Bein bis unterhalb des Kniees und das rechte bis zu diesem betroffen ist.

[30]) Die Scheide ist nur zum Theil sichtbar, das Wehrgehenk fehlt ganz.

[31]) Es ist zu beachten, dass diese doppelte Helmzier sowohl in schwarzfiguriger, als rothfiguriger Technik sich meist bei Enface-Stellung findet, vgl. Glaukos auf der chalkidischen Vase *Mon. d. Inst.* I 51; Gerhard, Etrur. u. Campan. Vasenb. Taf. D; Troilosschale des Euphronios (Conze V 6). Dagegen erscheint dieselbe bei einem nach links profilirten Helm auf der schwarzfigurigen Vase bei Gerhard A. V. III 208. Auf der erwähnten chalkidischen Vase ist zweimal (Achilleus und Leodokos), und auf der gleichfalls ionischen Vase (vgl. die Inschriften) bei Gerhard A. V. III 205 (Achilleus-Memnon über Antilochos) einmal ein Helm en face mit einfachem Kamm gezeichnet, welcher selbst freilich aus Unbeholfenheit profilirt ist.

[32]) Eine Analogie hierfür ist mir unbekannt.

den Boden und lässt den Körper in merkwürdigen Krümmungen scheinbar frei in der Luft schweben. Anders bei dem Innenbilde der Berliner Durisschale. Dasselbe besitzt sehr grosse Aehnlichkeit mit den Figuren des Achilleus und Memnon auf der von Körte *Mon. d. Inst.* XI Taf. 33 publieirten und *Ann. d. Inst.* 1881 S. 168ff. besprochenen, gleichfalls streng rothfigurigen Schale aus Corneto; selbst die Enface-Stellung des Kopfes und die doppelte Helmzier wiederholt sich[33]). Aber wenn wir nebensächliche Variationen unberücksichtigt lassen, besteht der Unterschied, dass auf der Cornetaner Schale auch der rechte Fuss des unterliegenden Kriegers den geradlinigen Boden berührt, während auf der Durisschale das ganze Bein scheinbar noch in der Luft schwebt und die Zehen nur die materiell aufgefasste Peripherie berühren[34]). Aber eine Vergleichung mit anderen Innenbildern zeigt, dass diese Beinstellung keineswegs willkürlich ist, sondern dass dieselbe hier ein beliebtes Auskunftsmittel der Maler war. Am Natürlichsten erscheint sie uns auf der Sosiasschale und der Eurystheusschale des Euphronios. Denn dort ist sie durch den Schmerz der Wunde, hier durch die Ungeduld über die Verzögerung (vgl. Klein, Euphronios S. 44) motivirt[35]).

Die in ihrer oberen Hälfte abgebrochenen Aussenseiten der Schale zeigen je zwei in einander geschobene Gruppen von kämpfenden Kriegern. Je eine dieser Gruppen, auf der einen Seite (I) die links, auf der anderen (II) die rechts befindliche, besteht aus drei Figuren, deren mittlere der Lanze des von links kommmenden Gegners unterliegt, indess zum Schutz von rechts her ein Genosse herbeieilt. Die andere Gruppe dagegen zeigt jedesmal zwei Krieger, deren einer seinem Gegner unterliegt.

Auf I sind von der ruhig heranschreitenden Figur 1, deren Körper wohl ganz nackt gewesen ist, nur die Beine, der untere Schildrand und Theile der Lanze erhalten, welche, wie aus dem angedeuteten Blute hervorgeht, bereits in die rechte Brust der gleichfalls nackten Figur 2 eingedrungen ist. Die letztere, deren rechter Arm das gezückte Schwert kraftlos auf das Knie aufstützt, ist zusammengesunken und berührt mit dem linken Knie und Fuss und mit der Ferse des ausgestreckten rechten Beines den Boden. Der linke Arm mit dem aufgesetzten Schild sucht den Körper aufrecht zu halten. Der Kopf, welcher vom Helm bedeckt war, fehlt[36]). Von der zu Hilfe kommenden dritten Figur sind nur die nackten Beine — das linke wird fast ganz verdeckt — und Falten der Chlamys erhalten, welche auf der linken Schulter genestelt war. — Die zur zweiten Gruppe gehörende Figur 4, deren en face gezeichneter Oberkörper von der Hüfte aufwärts abgebrochen ist[37]), dringt mit vorgestrecktem Schilde auf seinen in ähnlicher Weise wie Figur 2 unterliegenden Gegner ein und bohrt diesem die Lanze in die Herzgegend. Der letztere, der bereits an der rechten Schulter und Hüfte getroffen war, hält das Schwert in der gesenkten

33) Dieselbe Figur, wie auf der Schale von Corneto, jedoch mit links profilirtem Kopfe, kehrt zweimal auf der Schale aus Kameiros *Journal of philol.* 1877 Taf. B als Kyknos und Aineas, und auf dem grossen rothfigurigen Krater bei Millingen *Peintures pl.* 49. 50 (= Dubois-Maisonneuve *Introduction pl.* 9 = Arch. Zeitg. 1847 Taf. 36, 4) wieder. Sie hat also in der mittleren Vasenmalerei durchaus typischen Charakter gehabt.

34) Die Zehen biegen sich nämlich um.

35) Die Achnlichkeit des Patroklos und des ungeduldigen Kahlkopfs erstreckt sich übrigens auch auf die Wiedergabe des anderen Beines. Dasselbe ist nämlich fast nur vom Knie abwärts sichtbar und mit seiner Vorderansicht dem Beschauer zugewendet; ausserdem ist bei beiden der betreffende Fuss lang ausgestreckt und mit seiner oberen Fläche sichtbar. Die Erfindung dieser eigenthümlich steifen Stellung, welche sich meistens auch auf den Oberschenkel erstreckt, gebührt der mittleren Vasentechnik. Bei Euphronios tritt uns dieselbe noch beim Troilos der Aussenseite Conze V 6 entgegen, bei Hieron besonders bei dem Odysseus auf der Vase mit der Wegführung der Briseis (Benndorf C Taf. 6) und bei drei Eroten seiner Schale mit dem Parisurtheil (Benndorf A Taf. 5). Für Duris ist der Prokrustes und Skiron der Theseusschale (VI 3), der Lanzenkämpfer links auf den Zweikampfs-Schalen VI 5 und VII 3, der eine Pädagog auf der Schuldarstellung VI 6, die von Herakles getödtete Amazone VII 4, der Krieger des Innenbildes VII 5, vor Allem aber der Memnon auf der Zweikampfsschale VI 7 zu nennen. — Auch diejenige Enface-Stellung des Beines, bei welcher der Fuss auf den Boden gesetzt wird und die Zehen als fünf runde Kreise dargestellt werden, findet sich zuerst in derselben Periode der Vasenmalerei.

36) Vgl. über diese Figur, welche sich mit geringen Variationen noch zweimal auf unserer Schale und auch sonst sowohl auf Schalen des Duris als denen anderer, z. Th. ungenannter Maler sehr häufig findet, Rhein. Mus. 1882 S. 8 des Separ.-Abdr.

37) Das rechte Bein verschwindet fast völlig hinter Figur 3; der rechte Fuss ist ganz fortgelassen.

Rechten, ohne sich mit demselben zu vertheidigen und biegt den mit dem Helm bedeckten Kopf ermattet zurück. Während sein Gegner eine auf der rechten Schulter befestigte Chlamys trägt, ist er selbst ohne Bekleidung. An einem über die Brust gehenden Riemen hängt die Schwertscheide.

Der zuletzt beschriebenen Gestalt entspricht auf der Gegenseite, auch in der Erhaltung, fast genau Figur 4. Nur ist hier die Scheide vollständig sichtbar und die Lanze des Gegners dringt in die rechten Rippen ein; eine zweite Wunde ist auf der linken Schulter; der Kopf ist nach vorn geneigt. Auch der Gegner (Figur 3) stimmt in allem Wesentlichen mit der betreffenden Figur der andern Seite. Von dem herbeieilenden Krieger rechts (5) sind nur der untere Schildrand, ein Stück der Chlamys und die fast ganz verdeckten Beine erhalten. — Während diese Gruppe sich nur wenig von den Darstellungen des Gegenbildes (I) entfernt, sind die beiden Figuren der zweiten Gruppe von II ganz abweichend dargestellt. Die links befindliche Figur 1 ist im Begriff, mit beiden Knieen nach linkshin auf den Boden zu fallen; der Oberkörper war en face dargestellt, der Kopf, wie aus dem erhaltenen Ende des Kammes hervorgeht, nach rechts gewendet und dem Gegner zugekehrt. Zwischen den Beinen erscheint der untere Theil der Scheide. Die gesenkte Rechte hält einen Stein[38]) zum Wurfe bereit. Von dem Sieger (2) sind nur die Beine[39]), Reste der Chlamys und des mit dem Dreischenkel versehenen Schildes vorhanden. Der Situation entspricht am Besten die Gruppe der beiden Kämpfer auf der linken Seite der Iliupersis des Brygos. Wir sehen hier einen Troer, der auf der Flucht nach linkshin zusammenbricht und in halb liegender Stellung sich zu schwacher Vertheidigung nach seinem Gegner umwendet. Wie dieser seine Chlamys zum Schutze gegen den Schwerthieb des Griechen vorhält, wird die Figur der Durisschale ihrem Gegner den Schild entgegengestreckt haben. Der Hauptunterschied der beiden Figuren besteht darin, dass die der Brygosschale bereits mit den Knieen den Boden berührt, während die andere noch im Fallen begriffen ist[40]).

Wir können zur Vergleichung mit unserer Schale mehrere andere von Duris gleichfalls mit Zweikämpfen bemalte Gefässe heranziehen. — Zunächst fällt auf, dass nur zwei derselben mythische Scenen darstellen: Conze VI 7 Schale im Louvre: a) Aias gegen Hektor, b) Menelaos gegen Alexandros kämpfend, und VI 3: Kantharos mit Amazonenkämpfen, während die übrigen lediglich ein Interesse des Malers an der äusseren Erscheinung der Gestalten selbst zu erkennen geben. Aber dies Verhältniss zwischen mythischen und alltäglichen Bildern, welches bereits von Michaelis Archäol. Zeitg. 1873 S. 12 betont war, ist auch sonst bei Duris zu erkennen und wird durch die vier neuen Schalen, welche sämmtlich Scenen allgemeinen Inhaltes geben, noch schärfer hervorgehoben. Im Ganzen kommen auf 6 Gefässe mit bestimmten mythischen Bildern 17 mit alltäglichen oder dem bakchischen Kreise entnommenen Scenen. — Die strenge Regelmässigkeit und Symmetrie der Composition bei Duris ist bereits von Michaelis a. a. O. hinlänglich erörtert worden. Dagegen ist der Umstand, dass besonders Duris es liebt, jeder Aussenseite einer Schale fünf Figuren zu geben, noch nicht genügend beachtet. Derselbe tritt, wenn wir von Conze VI 7 (jederseits vier Figuren) absehen, auf allen Zweikampfsvasen hervor. Am Regelmässigsten sind die Figuren angeordnet Conze VI 5. Auf der erhaltenen Seite kommt einer unterliegenden Figur, der von dem Gegner der Todesstoss versetzt werden soll, ein Genosse zu Hilfe; dieses Schema (vgl. über dasselbe Rhein. Mus. 1882 S. A. p. 2) wird auf jeder Seite von einem Bogenschützen abgeschlossen, der den Oberkörper weit vorbiegend einen Pfeil entsenden will. Das kleine Bruchstück des Reverses, welches erhalten ist, lässt erkennen, dass hier eine ganz ähnliche Gruppiruug

[38]) Anders kann der allerdings rundliche Gegenstand kaum gedeutet werden.

[39]) Das rechte Bein ist vorgesetzt, so dass der Oberkörper en face zu denken ist; von dem anderen ist der Theil unterhalb der Wade mit dem Fuss vom Maler ganz fortgelassen; vgl. Anm. 37.

[40]) Vgl. auch den zusammensinkenden Giganten bei Gerhard A. V. I Taf. 64, 2.

vorhanden war. Auf die Gleichheit der Bogenschützen braucht nicht hingewiesen zu werden; wohl aber darauf, dass aus Gründen der Symmetrie die bei Conze vorgenommene Ergänzung, der zufolge der zweite erhaltene Krieger zusammenbricht, als unmöglich zurückgewiesen werden muss. Die oberflächliche Aehnlichkeit dieser Figur mit der mittelsten des Reverses hat den Irrthum veranlasst; aber schon die weit tiefere Kopfhaltung der letzteren zeigt, dass der Krieger der Scherbe aufrecht stehend zu denken ist. Die beste Analogie zu ihm bietet der griechische Held (vgl. auch Herakles) des Amazonenkantharos, der in gleicher Weise den Kopf und den Schild hält und mit dem Schwerte den niedersinkenden Feind tödten will. Während also auf der einen Aussenseite der mittlere Krieger nach links gewendet ist und von einem von links her kommenden Gegner getödtet wird, ist die Anordnung der Figuren auf der andern die entgegengesetzte; sie wird daher auch sonst nach dem erwähnten Bilde des Amazonenkantharos, das ja auch beiderseits eine Bogenschützin zeigt, zu reconstruiren sein. — Nicht ganz so streng gebaut ist die zweite Seite des Kantharos. Das Schema nämlich, welches auf den drei beschriebenen Bildern die Mitte einnahm, ist hier an die linke Seite gerückt. Gleichwohl wird diese scheinbare Unregelmässigkeit durch die Stellung des Hauptthelden in der Mitte und durch den Umstand, dass der sterbenden Amazone rechts von Herakles eine knieende Bogenschützin und der zu Hülfe kommenden Amazone links eine ähnliche rechts entspricht, wieder aufgehoben. Jedoch fehlt die centrale Gruppirung gänzlich auf der Schale bei Conze VII 3 und der Berliner, da auf beiden die fünf Figuren jedesmal in zwei nicht eng zusammengehörige Gruppen geschieden sind[41]). Auf der einen, theilweise zerstörten Aussenseite der ersteren ist, nach der allerdings durchaus unsicheren Reconstruction links, das mehrfach erwähnte Schema verwendet, dem sich die Gruppe eines unterliegenden und eines siegreichen Kriegers in der Weise anschliesst, dass ersterer an vierter Stelle sich befindet und dadurch die Composition äusserlich streng symmetrisch ist und das W-Schema (vgl. Klein S. 56) bildet. Das zweite Aussenbild dagegen zeigt zweimal zwei kämpfende Krieger, von denen jedesmal der links befindliche besiegt wird; der Gruppe rechts ist ein fünfter Krieger von undeutlicher Stellung beigesellt. Wiederum anders hat der Maler auf der Berliner Schale geordnet. Denn, wie wir bereits oben erwähnten, ist auf der einen Seite der Typus der drei Krieger links, auf der andern rechts angebracht und der unterliegende Krieger der kleineren Gruppe schliesst jedesmal die Darstellung ab, so dass auch der äussere Bau der Composition unregelmässig wird[42]).

D (Tafel 4).

Das von einem Mäander umrahmte Innenbild der vierten, gleichfalls aus Cervetri stammenden Durisschale, welches an der rechten Seite abgebrochen ist[43]), zeigt eine Frau und einen bärtigen Mann nach

[41]) Die Vertheilung der fünf Figuren in zwei Gruppen ist auch sonst häufig von Duris vorgenommen worden, so Conze VI 3 (Theseusschale, auf der Athena, bezw. die Vertreterin von Krommyon zu der Kampfscene links hinzutreten), VI 6 (Schuldarstellung), VII 5 und die Berliner Schale *D*; auf dem Psykter sind jederseits vom hermesartigen Satyr fünf Genossen angebracht, die in der gleichen Weise, wie auf den genannten Gefässen, geordnet sind; vgl. auch die eine Seite der Schale VI 6. Dagegen soll auf der Schale VIII 1 der Aufseher des Reverses, welcher nach rechts geht, aber den Kopf links wendet, die kämpfenden Paare trennen, und ähnlich muss wohl auch die entsprechende Figur des Averses verstanden werden, obwohl dieselbe nur zu dem einen Kampf in Beziehung gesetzt ist.

[42]) Genau dieselbe Anordnung wie der Revers der Berliner Durisschale zeigte auch die zweite Aussenseite der Iliupersis des Euphronios; denn Robert hat es (Arch. Zeitg. 1882 S. 42) wahrscheinlich gemacht, dass das Fragment *f* auf dieselbe Seite gehört wie *a*, und dass der betreffende Krieger gegen einen Troer kämpfte, dem von rechts ein Genosse zur Hülfe herbei kam. Wir haben also auch hier nicht allein fünf Figuren auf dem Aussenbilde — die gleiche Anzahl zeigt übrigens auch die Dolonschale V 5 — sondern auch links die zwei Kämpfer, von denen derjenige, welcher die Darstellung abschliesst, zu Boden gesunken ist und rechts das Schema der drei Kämpfer. Ohne Zweifel enthielt nun aber auch das andere Aussenbild dieser Schale anstatt vier Figuren (so Robert S. 43) deren fünf. Denn man kann nicht annehmen, dass die zweite Frau (*c*) dem Krieger (*b*) gewissermaassen in die Arme lief; vielmehr wird zwischen beide ein unterliegender Troer einzuschieben sein, dessen Tod die Frau, so weit es ihr möglich ist, zu verhindern sucht; vgl. die Scene auf der Brygosschale VIII 4.

[43]) Von dem Manne fehlt die linke Schulter und der Kopf bis auf die Hirnschale und den vorderen Contur des Gesichtes.

linkshin auf einer Kline ruhend. Die Frau setzt den rechten, aus Mangel an Raum nicht gezeichneten Fuss auf, während sie das linke Bein, von dem nur der Unterschenkel sichtbar ist, ganz auf der Kline aufliegen lässt, und wendet den mit einer reich geschmückten Haube und runden Ohrringen gezierten Kopf nach rechts ihrem Gefährten zu. In der Hand des auf ein Doppelkissen gestützten linken Armes hält sie eine Schale und mit der andern spielt sie die Krotalen. Bekleidet ist sie mit einem feinfaltigen, kurzärmeligen Chiton und einem gesäumten Mantel, der sich über die linke Schulter, die Beine und den linken Arm legt. Der Mann, dessen Beine durch die Gestalt der Frau verdeckt sind, stützt sich gleichfalls mit dem linken Ellenbogen auf; er hält in der linken Hand eine Flöte und begleitet mit einer zweiten Flöte in der andern Hand die Castagnettenmusik der Hetäre. Ein Mantel, welcher in gleicher Weise wie bei der Frau geordnet ist, lässt den Oberkörper frei. — Vor der Kline steht ein Tischchen mit zwei Platten, auf deren unterer nur theilweise erhaltene Bänder liegen. Unter dem Tisch stehen die Schuhe des Mannes, dessen hoher Krückstock hinter der Kline an die Wand gelehnt ist. Ueber der Frau ist am Rande des Bildes entlang nach rechts hin mit unsicherer Führung des Pinsels geschrieben ΛΟRΙՏ ΕΛRΑΦՏΕΝ.

So sauber und frei auch der Maler dies Innenbild ausgeführt und so geschickt er den gegebenen Raum ausgefüllt hat, so können wir uns doch nicht damit einverstanden erklären, wie er die Figuren in das Rund hineincomponirt, oder vielmehr, dass er überhaupt einen derartigen Gegenstand für das Innenbild gewählt hat. Derselbe passt keineswegs hierfür; denn entweder mussten die Beine der links befindlichen Figur beide vom Knie abwärts verschwinden, resp. der Fuss des aufgesetzten Beines abgeschnitten werden, wie es auch sonst häufiger geschehen ist (vgl. *Mus. Gregor.* II Taf. 83, 1 b und 84, 1 b; auf beiden findet sich übrigens auch der Krückstock), oder die Figuren mussten bedeutend kleinere Dimensionen annehmen und hierdurch einen grossen Theil des Bildes ganz leer lassen; vgl. *Mus. Gregor.* II Taf. 79, 1 b.

Die stark beschädigten Aussenseiten der Schale zeigen je drei stehende Männer und zwei Frauen im Gespräch begriffen. Dieselben sind, wie bereits Anm. 41 erwähnt, zu einer Gruppe von drei — diese befindet sich auf beiden Bildern links — und einer von zwei Figuren vereinigt. Auf dem einen Bilde (I) sind die Frauen (hier Figur 2 und 4) nach rechts profilirt, auf dem andern (II) nach links (hier Figur 3 und 5 [44]). Soviel wir aus dem Erhaltenen schliessen können, sind dieselben sämmtlich mit reicher Haube, runden Ohrringen, Chiton und Mantel [45]) versehen, welcher über die linke Schulter und den gekrümmten Arm geschlagen ist, die rechte Schulter dagegen frei lässt, und halten in der erhobenen rechten Hand einen Spiegel. Mit Ausnahme von Figur I 4, welche auf beiden Beinen gleichmässig steht und den linken Fuss vorsetzt, biegen sie alle das rechte Bein, welches sie auch vorstellen. — Mehr variiren die Stellungen der sechs Männer. Der bärtige, nach rechts profilirte Mann (Figur 1) auf der linken Seite von I, dessen Rumpf abgebrochen ist, stützte sich mit der linken Achsel auf einen Stock; die linke Hand erhebt er in lebhafter Geberde, der rechte Fuss ist en face gezeichnet. Ein Mantel, der, wie es scheint, die rechte Schulter unbedeckt liess, verhüllt die Gestalt, ein Band schmückt das Haar. Die mittlere Figur (3) mit rechtem Standbein, welche nach links der Frau (Figur 2) zugewendet ist, stützt die rechte Hand auf einen Stab, während sie den gekrümmten linken Arm unter einem gesäumten Mantel verborgen hält, der die ganze Gestalt mit Ausnahme der rechten Schulter und Brust bedeckt. Die in gleicher Richtung nach der weib-

Zwei kleinere Lücken erstrecken sich auf den rechten Oberschenkel der Frau, die Kline und den Tisch.

[44]) Auf I ist nur Figur 2 leidlich erhalten; zerstört ist an ihr der grösste Theil des rechten Armes, ein Stück des Rückens und des Spiegels, sowie die obere Wölbung des Kopfes. Von 4 fehlt der ganze Oberkörper. — Auf II fehlt von Fig. 3 das Gesicht, ein Theil des Spiegels, der linken Schulter, der Füsse und ein Stück aus der Mitte des Körpers. Von 5 ist nur der Unterkörper und theilweise der rechte Arm erhalten.

[45]) Die Mäntel sowohl der Frauen als der Männer sind mit Pünktchen geziert.

lichen Figur 4 gewendete männliche (5), deren Wange der erste Ansatz zu einem Barte bedeckt, stützt sich mit der linken Achsel auf einen Knotenstock, biegt das linke Knie und zeigt dem Beschauer halb den Rücken. Die Conturen der Beine treten deutlich unter dem über die rechte Schulter geschlagenen Mantel hervor, der fest angezogen ist, um der Achsel ein weiches Polster gegen den Druck des Stockes zu verschaffen. Das Gesicht des mit einer Binde gezierten Kopfes und die linke Schulter ist zerstört; die linke Hand war vermuthlich erhoben. Die ganze Gestalt ist dem Maler vortrefflich gelungen.

Die erste bärtige Gestalt (1) des Gegenbildes (II) entspricht im Wesentlichen der Figur 3 der andern Seite; auch sie steht auf dem linken Bein und stützt den rechten Arm, welcher nebst der Schulter unbedeckt vom Mantel bleibt, auf einen Krückstock. Nur ist die Figur nach rechts gewendet und bietet dem Beschauer halbe Rückenansicht. Der zweite Mann (2), von dessen Kopf nur die Spitze des Bartes erhalten ist, lässt sich in ähnlicher Weise mit Figur 5 auf I vergleichen, nur ist er wiederum in anderer Richtung profilirt. Aber das Aufstützen der linken Achsel, der Stand auf dem rechten Bein, das straffe Anziehen des Mantels, der sich genau den Körperformen anschliesst, sind beiden gemeinsam. Auf II senkt die betreffende Gestalt den linken Arm und erhebt den vom Mantel umhüllten rechten. Auch der dritte Mann dieses Bildes (Figur 4), dessen Oberkörper bis auf den linken Unterarm und ein Stück des rechten Armes abgebrochen ist, findet auf I in der Figur 1 sein Gegenstück. Hier stimmt nicht allein das Aufstützen der linken Achsel, das rechte, en face gestellte Stand-, das linke Spielbein, sondern auch die Richtung nach rechtshin; nur die Armhaltung ist vertauscht. Figur I 1 erhebt den linken und senkt den rechten, Figur II 4 senkt den linken und erhob den rechten. So sehen wir, dass Duris trotz aller Gleichmässigkeit der Composition sich auf dieser Schale niemals trocken wiederholt, sondern durch Abweichungen im Einzelnen eine lebensfrische Darstellung geschaffen hat.

Wir besitzen von Duris keine Schale weiter, welche denselben Gegenstand zur Darstellung bringt. Am nächsten kommt der Berliner Schale unter den Vasen der bekannten Maler die des Hieron bei Benndorf C Taf. 5. Dieselbe zeigt auch auf jeder Seite drei Männer mit Mantel und Krückstock in Unterhaltung mit zwei Hetären; nur nehmen die letzteren jedesmal die zweite und vierte Stelle ein; ferner sind drei derselben mit Flöten, die vierte mit einem Kranze versehen und zwei sind sitzend dargestellt. Zu vergleichen ist auch die Schale des Peithinos bei Brunn K. G. II 727.

Es bleibt uns noch übrig, das chronologische Verhältniss der besprochenen Schalen unter einander zu erläutern und, soweit dies die Publicationen erlauben, ihre Einreihung in die Zahl der übrigen zu versuchen.

Was die Inschriften betrifft, so ist vor allen Dingen zu beachten, dass die Schalen *A* und *B* neben ihren sonst älteren Buchstaben, sowohl in dem Δ, als dem consequent geschriebenen Σ jüngere Formen zeigen, als *C* und *D*, welche ᐱ und ≶ schreiben.[46] Dieser Umstand scheint zu beweisen, dass *A* und *B* nicht minder, als die Wiener Schale, Conze VII 1, in die zweite Gruppe der Durisschalen gehören und wenigstens den beiden anderen Berliner Schalen zeitlich nachzustellen sind[47]. Und dennoch gelangen wir zu einem ganz anderen Resultate, wenn wir von den stilistischen Eigenthümlichkeiten jener drei Schalen ausgehen, welchen in dieser Frage entschieden der Vorzug gegeben werden muss[48].

[46]) Die Form Δ, welche damals die gebräuchliche war, theilen diese Schalen mit VII 1, VI 1, VI 4 und, wenn die Zeichnung nicht trügt, VIII 1, die Form Σ mit VII 1, VI 1, VI, 10 (rückläufig, neben ꟷ und kaum sicher) und VII 5 (rückläufig und ebenfalls nicht ganz sicher).

[47]) Die Schale VI 1 entzieht sich wegen der ungenügenden Publication genauerer stilistischer Prüfung. — Ich bemerke hierbei, dass ich Klein's Interpretation (a. a. O. S. 80) der Darstellungen von VII 1 für ebenso falsch halte, als die des Gegenbildes auf der Troilosschale des Euphronios. Jedenfalls liegt dort nur eine Scene allgemeinen Inhaltes vor. Euphronios hat seine Figuren einer ausgedehnteren Composition entlehnt, wie sie z. B. die Schale des Duris und die Memnonschale des Pamphaios bei Gerhard A. V. III 221. 222 darbieten.

[48]) Gerade in einer Zeit des Uebergangs kann es vorkommen, dass Jemand es eine Zeit lang mit den neuen Formen der Buchstaben versucht und später zu den alten wieder zurückkehrt.

Denn Niemand wird leugnen wollen, dass die Wiener Schale, um mit ihr zu beginnen, mehr Alterthümliches enthält als wir sonst an Duris gewohnt sind, besonders bei den Figuren des Innenbildes. Man beachte wie lang Füsse und Finger, wie dünn die Beine oberhalb des Knöchels bei dem Krieger gebildet, wie steif die Gewänder der Frau angeordnet sind; wie wenig die Haltung ihrer linken Hand und das in schematischen Falten von beiden Schultern nach vorn herabfallende Gewandstück der sonstigen Gewohnheit des Malers entspricht. Auffällig ist auch die Formengebung des Profiles. Die Nase springt weit vor, die Lippen sind gespitzt, das Kinn eckig, bei dem Manne die Spitze des Vollbarts nach oben gebogen. Durch alles dieses werden wir an die älteren Schalen des Euphronios erinnert. Auf ihn weist uns aber auch der in seinem oberen Theile merkwürdig gewellte Chiton mehrerer Figuren der Aussenseite (vgl. Troilosschale), der realistisch gezeichnete Kahlkopf des älteren Mannes auf der linken Seite des Averses[49]) und der Jüngling des Gegenbildes, welcher sich die zweite Beinschiene anlegen will und ein genaues Ebenbild auf derselben Troilosschale des Euphronios hat[50]). Auf eine frühere Zeit weist ferner der Umstand, dass die Schale, wie auch Conze VI 1 (hier findet sich, wie schon gesagt, gleichfalls Δ und Σ) und VI 8[51]) von Python gefertigt ist, welcher auch für den Hauptvertreter der älteren Schalenmaler, Epiktetos, gearbeitet hat. — Weniger scheinen uns auf den ersten Blick die Berliner Schalen *A* und *B*[52]) des Duris auf eine Verwandtschaft mit Euphronios hinzuführen.[52]) Aber auch hier fehlen die Beziehungen nicht. Ich erwähnte bereits oben das Schildzeichen, welches an den *Λέαγρος καλός* mahnte. Dazu kommt der Name des Panaitios, der sich auf *A* zweimal und auf einer der ältesten Schalen des Euphronios, der mit der Darstellung des Eurystheus, einmal findet. Noch bestimmter weist die Formengebung der einzelnen Figuren auf frühe Zeit. Wie auf der Wiener, so sind auch auf den Berliner Schalen Füsse und Hände ungewöhnlich lang, die Beine und Arme dünn, die Hüften schmächtig, der Oberkörper im Verhältniss zum Unterkörper klein gebaut[53]). Die Augen sind sehr lang geschlitzt, die Lippen eckig, der Mund auch bei den erregten Faustkämpfern auf *B* und der sprechenden Iris des Innenbildes von *A* fest geschlossen, der ganze Contur des Gesichtes hart. Die Haare sind oben in kleinen Wellen, unten und vorn durch scharfen Contur, von dem kleine Striche ausgehen, angegeben. Die Gewandbehandlung bei den Aufsehern ist noch gebunden, bei den Figuren des Innenbildes sehen wir die steifen Falten der über die Arme gehängten Gewandstücke. Doch wird bereits eine sorgfältige Angabe der Arm-, Bein-, Schulter-, Brustmuskeln und Rippen versucht; dahin gehört auch, dass bei den Faustkämpfern und Pankratiasten durch eine Linie über dem Auge und auf der Backe die gedunsenere Gesichtsbildung, bei dem siegreichen Pankratiasten der geschlitzte Nabel und die Schamhaare angedeutet sind. Die Brustwarzen sind durch zwei Kreise angegeben, von

Wer sich aber hinsichtlich der Behandlung des Körpers und des Gewandes neue d. h. bessere Kenntniss erworben hat, giebt diese nicht mehr auf. — Man wird in Zukunft bei chronologischen Ansätzen von Vasen der Uebergangszeit mit der Benutzung damals schwankender Buchstabenformen vorsichtiger sein müssen.

[49]) Unter den grossen attischen Schalenmalern finden sich besonders bei Hieron solche aus dem Leben gegriffenen Köpfe; ich erinnere nur an den gebückt am Stabe wankenden, mit einem Ranzen versehenen Alten bei Benndorf C Taf. 2, eine köstliche Figur. In der Folge geben die Schalenmaler dieses Kreises ältere Männer ganz anders; die Figur des Innenbildes auf der Iliupersis des Brygos mag als Beispiel dienen. Das Profil ist das gewöhnliche, regelmässige, welches für alle Altersstufen gleichmässig verwendet wird; die Stirn ist nicht kahl, Bart und Kopfhaare sind mit weisser Farbe angegeben. Der Realismus und die naturwüchsige Originalität, welche wir bei Euphronios, entschieden dem interessantesten Vertreter dieser ganzen Periode, bewundern, ist nach ihm auch in anderer Beziehung einer Vorliebe für Maasshaltung in Linien und Conturen gewichen, welche häufig den Character des Schematismus erhält. Gerade bei Duris können wir diese Entwickelung genau verfolgen.

[50]) Derselbe findet sich auch auf der Anm. 47 erwähnten Memnonschale des Pamphaios.

[51]) Ich wies bereits Anm. 1 darauf hin, dass diese Schale wegen ihrer Grösse und vollständigen Bemalung der Berliner Schale *A* eng verwandt sei.

[52]) Nach dem, was oben über die anderen Schalen mit palästrischen Darstellungen gesagt ist, müssen auch diese in die erste, ältere Gruppe von Durisschalen gerückt werden.

[53]) Man vergleiche hiermit besonders den jungen Theseus auf der Euphroniosschale.

denen der äussere punktirt ist. Bei den Pferden des inneren Randes sind die Hautfalten und öfters die Haare am Ansatz der Beine gezeichnet.

Welcher Fortschritt lässt sich erkennen, wenn wir mit den besprochenen Gefässen die Berliner Zweikampfsschale vergleichen! Hier sehen wir in den Proportionen die alten Gewohnheiten vollkommen überwunden; die Körper sind sehr schlank gebaut, halten sich aber in den einzelnen Gliedern in maassvollen Grenzen. Die Gesichtszüge sind regelmässig, das Auge nähert sich der Profilstellung, bei den verwundeten Kriegern wird der Körperschmerz durch das Hinaufrücken des Augapfels und das Oeffnen des Mundes, dessen Zähne deutlich angegeben sind, angedeutet; auch bei dem Sieger des Rundbildes zeigt der leise geöffnete Mund die innere Bewegung. Ferner ist der Versuch zu beachten, das Gesicht en face zu zeichnen und die feineren Barthaare unter der Lippe zu unterscheiden (vgl. das Enface-Gesicht des Skythen bei Conze VII 3). Die Falten an der umgeworfenen Chlamys sind freier angeordnet und zeigen bewegtere Linien. In Bezug auf die Innenzeichnung ist zu bemerken, dass nicht allein an der Scham, sondern auch über den Bauch hin bis zum Nabel und an den Brustmuskeln die Haare deutlich angegeben sind. Nur die Bewegungen haben den Charakter der Gebundenheit noch nicht verloren.

Zwischen die Schalen *A* und *C* ist *D* zu setzen. Die Innenzeichnung des gelagerten Mannes ist noch sehr mässig, die Gesichtsbildung der drei erhaltenen Köpfe streng. Doch sind die Gewänder, wenigstens auf den Aussenseiten, geschickt geordnet und die Proportionen der Wirklichkeit entsprechend.

Braunschweig. P. J. Meier.

DER APOLLO STROGANOFF.

(Tafel 5.)

Auf Seite 247 ff. des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift veröffentlichte A. Furtwängler Bemerkungen über die im gräflich Stroganoff'schen Besitze in St. Petersburg befindliche Bronzestatuette des Apollon; Bemerkungen, die, wenn sie richtig und mehr als flüchtige Reiseeindrücke wären, uns in Bezug auf die Erklärung des belvederischen Apollo auf denselben Standpunkt aller möglichen Hypothesen zurückwerfen müssten, wie er bis zum Jahre 1860 bestand, bevor die Stephani'sche Schrift über den Apollon Boëdromios erschien. Bei der Wichtigkeit der Frage schien es mir Pflicht, in derselben das Wort zu nehmen; mir ist hier die Möglichkeit geboten, den Apollo Stroganoff in Musse zu studiren, und diese muss man haben, um durch wiederholtes Nachprüfen das Gefundene berichtigen und klären zu können; wenn dies bei jeder Statue nöthig ist, wie viel mehr dann bei der Stroganoff'schen Bronze, die in zwei Hauptstücken uns nur Fragmente bietet. Der grossen Freundlichkeit des Herrn Grafen von Stroganoff, welcher die photographische Aufnahme der wichtigen Bronze gestattet hat, danke ich die Möglichkeit, auf Tafel 5 das Material zur Controle meiner Ausführungen vorzulegen.

Furtwängler hat bemerkt, dass auf der Rückseite des Mantels der Bronze sich eine Querfalte befindet und ferner, dass an dem als Aegis gedeuteten Reste Vorder- und Rückseite unterschieden sind, wonach das Gorgoneion, wie er annimmt, nach links vom Beschauer sehen müsste und nicht dorthin, wohin der Gott selbst blicke. Aus der

Combination beider Beobachtungen wird geschlossen, der Stoffrest in der Linken des Stroganoff'schen Apoll könne nicht eine Aegis sein, sondern sei ein Zipfel der Chlamys des Gottes, den dieser also ergriffen hätte und emporgehoben trüge. Abgesehen von dem komischen Eindruck, den ein Apollo auf uns machen würde, der über seinen Mantelzipfel hoheitsvoll in die Ferne blickt, — von dem Unkünstlerischen gar nicht zu reden[1]) — gründet sich dieser Schluss nur auf eine flüchtige Untersuchung der Bronze. „Evident" ist allerdings und richtig, wie ich constatire, dass eine Falte (es sind ihrer übrigens mehrere) auf der Rückseite der Chlamys darauf hinweist, dass diese sich nach vorn, zum Arme, hinzog, dass also der Statuette ein grosses Stück des Mantels abhanden gekommen ist[2]); aber ebenso klar ist auch, dass Apollo den Zipfel der Chlamys nicht in der Hand hielt, sondern dass der Mantel genau so über den Arm des Gottes gelegt war wie wir es beim vaticanischen Apollo sehen. Hier sind die Beweise.

Beim ersten Anblick der Stroganoff'schen Bronze fällt uns vor Allem der Unterschied in der Charakterisirung der Stoffe des Mantels und des Restes in der Linken auf, eine Verschiedenheit, die so deutlich ist, dass man nach ihr nicht zu suchen braucht, sondern dass sie sich aufdrängt: der Mantel ist als ein schwerer, die Aegis (ich anticipire der Kürze wegen diese Benennung) aber als ein leichter, elastischer Stoff wiedergegeben, dessen Tragen dem Gotte keine Mühe macht. Ferner finden wir an der Aegis drei Kanten, eine horizontale und zwei verticale, die auch Furtwängler bemerkt hat, die aber doch unmöglich von einem Mantelzipfel herrühren können, da dieser aus zwei convergirenden in eine Spitze zusammenlaufenden Kanten besteht[3]). Drittens endlich zeigt der Mantel der Bronze einen glatten Saum, die Aegis dagegen einen gefranzten, den allerdings Furtwängler so weit abzuschwächen versucht — „nur am Rande sieht man einige Einkerbungen (breiter und weniger zahlreich als auf der Abbildung)" —, dass der Wahrheit damit Abbruch geschieht. Denn die Abbildung des Randes des Aegisstückes auf Tafel I bei Stephani ist getreu; auf unserer Phototypie konnte leider nicht die ganze Bruchfläche der Aegis wiedergegeben werden, da sie zum Handgelenk hin aufwärts steigt.

Hiermit dürfte die Verschiedenheit zwischen Mantel und Stoffrest in der Linken genügend klargestellt und die Unmöglichkeit nachgewiesen sein, dass der Gott seinen Mantelzipfel mit der Linken fasste. Der Mantel war anders angeordnet, und ich kann den Nachweis liefern, dass er es genau so war, wie ihn uns die grössere Replik dieses Typus, der vaticanische Apollo, zeigt und wie Brunn (Verhandl. der Würzburger Philol.-Vers. 1868, S. 93) schon richtig für die Bronzestatuette vorausgesetzt hatte.

Ich will darauf kein Gewicht legen, dass die Furtwängler'sche Falte, wenn sie anzeigen sollte, der Mantelzipfel sei von der Hand gefasst, der Mantel also ganz ausgebreitet gewesen, sich über den jetzigen Rand des Mantels hätte fortsetzen müssen, statt in Wirklichkeit vor Erreichung des Randes sich aufwärts zu biegen und zu verlaufen[4]),

[1]) Furtwängler meint, der Copist der Stroganoffschen Bronze konnte willkürlich ein Motiv verändern, „er muss das Attribut, welches das Original in der Linken hielt, für nicht sehr wesentlich gehalten haben. Das ist wichtig. Denn jenes Attribut, war doch gewiss der Bogen u. s. w." Es ist doch kaum anzunehmen, dass ein alter Copist das Vorzeigen des Mantelzipfels für wesentlicher zur Charakterisirung des Gottes gehalten habe als den Bogen.

[2]) Ursprünglich hatten sich die Falten auf der Rückseite des Mantels wahrscheinlich sämmtlich bis zum Rande hin fortgesetzt; als der Mantel verstümmelt war, hämmerte man die nun am Rande sich todt laufenden Bruchkanten der Falten aus, um einen leidlich glatten Saum herzustellen.

[3]) Wie Furtwängler „als Analogie für die Art das Gewand zu fassen" die in der Arch. Ztg. 1878, Taf. 20 von Engelmann publicirte Hand anführen kann, verstehe ich nicht recht, denn der Apollo soll doch den Mantelzipfel fassen, die fragliche Hand dagegen hat das Gewand — den Chiton —, wie es beim Ablegen desselben natürlich ist, nicht an einem Zipfel gefasst, sondern irgendwo in der Mitte, weshalb das er haltene Stück ja auch blos eine Bruchkante zeigt. — Es scheint übrigens unbekannt geblieben zu sein, dass der in der Arch. Ztg. publicirte Kopf nebst Hand schon von Wieseler, Archäol. Bericht über seine Reise nach Griechenland, S. 18, Anm. 3 beschrieben worden ist. Die dort erwähnte rechte Hand ist wahrscheinlich abhanden gekommen, denn wie ich von meinem aegyptologischen Collegen Golénischeff höre, war nur auf Kopf und linke Hand im Museum von Constantinopel Beschlag gelegt worden.

[4]) Furtwängler sagt S. 250, die Falte breche plötzlich ab, durch eine glatte Fläche von bemaltem Gips unterbrochen. Ich

offenbar weil der Mantel mehr zusammengerückt gewesen sein muss, als es nach Furtwängler der Fall sein könnte. Das Gleiche lässt sich aus den unbeachtet gebliebenen Schrägfalten auf dem unteren Theile des Mantels entnehmen. — Entscheidend aber ist Folgendes. Stellen wir uns der jetzigen vorderen Kante des Mantels gegenüber, so bemerken wir, dass dieser keine gerade Ebene bildet, wie es Furtwänglers Hypothese verlangen würde, sondern dass er gleich unterhalb des linken Schulterblattes anfängt, sich leise vorwärts, um die linke Seite des Körpers herum, zu biegen, welche Richtung er fast bis zu seiner untersten Spitze beibehält. Der Mantel strebt nach vorn, offenbar weil sein Ende nicht in der Hand gehalten wurde, sondern von vorn über den l. Arm geworfen war und hinten in einem Zipfel herabfiel. Man kann mit Recht einwerfen, dass davon der linke Arm eine Spur aufweisen müsse, und in der That finden wir genau an der Stelle, wo beim belvederischen Apollo der Mantel über den Arm geht, beim Stroganoffschen eine ungefähr 4 cm. lange, ovale schmale Vertiefung, auf deren Grunde die nackte Bronze zu Tage tritt, während ihre Wände von der hohen Patina, die den ganzen Arm einhüllt, bedeckt werden. Diese Spur befindet sich an der Innenseite des Ellbogengelenkes, zu einem Drittheil ihrer Länge auf dem Oberarm, zwei Drittheile auf dem Unterarm. Hier muss das verlorene Mantelstück angelöthet gewesen sein. Die Löthstelle, aus der das Loth herausgefallen ist, befindet sich nicht auf der Höhe des Armes, sondern liegt nahe der unteren Seite desselben, was ja natürlich ist, da das Loth (Blei), als man es in die Höhlung, die Ellenbogenbeuge und darübergehender Mantel bildeten, eingoss, die tiefste Stelle einnehmen musste. Es hat sich also hier der Mantel genau so angeordnet befunden wie am vaticanischen Apollo.

Das jetzt fehlende Mantelstück war besonders gegossen, wie ja schon die technischen Schwierigkeiten bei Hohlguss verboten, es mit dem Arm aus einem Stück zu giessen, und so konnte es leicht einmal abhanden gekommen oder zerbrochen sein, da die Statue sicher nicht blos das eine Mal, von dem Stephani (S. 7) spricht, in Stücken gewesen ist, vielmehr deutliche Spuren späterer plumper Zusammenlöthung zeigt, wie wir unten noch des Näheren sehen werden. Der vordere Rand des Mantels ist dann später ziemlich roh zu seiner jetzigen Gestalt zugerichtet worden.

Wir wenden uns jetzt zu der bestrittenen Aegis. Angeführt habe ich schon, wie deutlich sie nach Stoff, Form und Ausstattung vom Mantel geschieden ist; richtig hat auch Furtwängler auf ihre nicht ciselirte Rückseite gegenüber der bearbeiteten Vorderseite aufmerksam gemacht, doch beruhen auch hierbei seine Folgerungen auf ungenügender Prüfung des Thatbestandes. Ein strenger Beweis für das Vorhandensein der Aegis, wie ihn die exacten Wissenschaften für ihre Behauptungen führen können, wird nicht beizubringen, aber auch nicht zu verlangen sein; doch kann man aus dem Stoffrest in der Linken noch so viel erschliessen, dass wir der mathematischen Evidenz sehr nahe kommen, und auch ein Superlativ vom „Gerhard'schen Zweifler" wird zugeben müssen, dass nichts die Annahme der Aegis in der Hand des Gottes widerlegt, vielmehr Alles dafür spricht.

Auf die literarischen Zeugnisse, welche die Aegis für Apollo bezeugen, brauche ich nicht einzugehen, da Furtwängler gegen ihre Behandlung durch Stephani keine Einwände erhebt; es ist nur die Aegis in den künstlerischen Darstellungen des Apollo und zwar speciell in der Stroganoffschen Bronze, die uns jetzt beschäftigt. — Das Aegisstück zeigt hier im Ganzen eine unbearbeitete Rückseite, nur ihr nach vorn überfallender Rand ist als Franze charakterisirt; die Vorderseite dagegen ist bearbeitet und umsäumt von den Franzen. Auf dieser Vorderseite muss sich natürlich das Gorgoneion befunden haben; nach Furtwängler ist dies und folglich auch die Aegis unmöglich, da das Gorgoneion nicht dahin blicken könne, wohin der Gott sieht, sondern nach links vom Beschauer. Eine Untersuchung der Lage der Falten wird uns darüber aufklären.

habe nur weit unterhalb der Falte inmitten des Mantels ein kleines eingesetztes Stück Gips gefunden, das mit der Falte nichts zu thun hat; der Rand des Mantels besteht aus Bronze.

Wir finden vor Allem, dass die Hand des Gottes nirgendwo mit der Vorderseite der Aegis in Berührung kommt, er hat diese von hinten gepackt, als scheute er die zu nahe Berührung. — Die Aegis ist nun so angeordnet, dass ihr vom Beschauer rechter Rand einfach umgeschlagen ist innerhalb des Raumes vom zweiten Gelenk an bis zu den Fingerspitzen, so dass diese nirgendwo die Vorderseite treffen; darauf läuft die Aegis glatt an der Innenseite der Finger und der Handfläche entlang bis zum Ballen des Daumens, wo sich die Falten dicht übereinander schieben, wo die ganze Masse derselben liegt[4]); der linke Rand der Aegis ist dann auf dieser Seite unter dem Daumen ebenso umgeschlagen, wie es ihr gegenüberliegender r. Rand unter den Fingern ist (dies ist auf der Publication bei Stephani nicht ganz genügend wiedergegeben). Es ist klar, dass die Mittellinie der Aegis in den Faltenschichten am Ballen des Daumens liegen muss, dieser Ballen steht aber senkrecht auf der Axe des Armes, folglich muss dasselbe der Fall sein mit dem Gorgoneion, das auf der Mittellinie der Aegis sich befand und das also gerade vom Körper des Gottes fortsah dorthin, wohin der Arm sich ausstreckte.

Aus dem Rest der Aegis lässt sich noch entnehmen, dass sie sich nach unten hin verbreiterte; die umgeschlagenen Ränder werden nach unten zu schmäler und müssen sich schliesslich aufgeklappt haben. Der Grund ist nicht schwer zu finden: es ist das Gorgoneion, das natürlich als fester Körper zu denken ist, der den Stoff unten auseinandergebreitet hielt[5]). Daraus erklärt sich auch die Haltung der Finger der linken Hand, speciell des kleinen Fingers. Die Publication der Hand bei Stephani ist offenbar mit Rücksicht auf das Verdeutlichen der Aegis erfolgt, weshalb die Hand ungünstig gedreht werden musste und es aussieht, als hielten die Finger nur leicht den Stoff, wie auch Furtwängler behauptet. Vor dem Original habe ich diesen Eindruck nicht empfangen: die Hand fasst allerdings nicht krampfhaft zu, wie es einem Gotte auch nicht anstehen würde, aber doch fest genug, um die Aegis schütteln zu können, wenn es nöthig sein sollte. Nur der kleine Finger schliesst nicht ganz fest, weil sonst der Rand der Aegis sich auf das Gorgoneion schieben, es theilweise zudecken und seiner Wirkung berauben würde; er giebt dem Gegendruck des Gorgoneions, als des die Aegis auseinanderhaltenden Gegenstandes, nach.

Ob die Aegis nun als Fell, Tuch oder Schlangenhaut charakterisirt war, wird sich vielleicht auch durch eine gründliche, jetzt unmögliche Reinigung des Stoffrestes nicht feststellen lassen, weil von der Vorderseite desselben so wenig zwischen den hochliegenden umgeschlagenen Rändern sichtbar wird[6]), dass man vermuthen kann, das ganze Detail werde erst dort angebracht gewesen sein, wo der Raum dafür vorhanden war, nämlich auf der jetzt verlorenen unteren Hälfte. Der Franzenrand weist darauf hin, dass ein Tuch oder eine Schlangenhaut beabsichtigt gewesen ist, wahrscheinlich wohl das letztere, wenn wir uns erinnern, wie sorgfältig der Gott es vermeidet, seine Finger mit der Vorderseite der Aegis in Berührung zu bringen; die glatte erkältende Schlangenhaut ist abstossend. Sicher ist der Franzenrand, den ja schon Homer an vielen Stellen bei der Aegis hervorhebt (Il. V, 738. XV, 229 u.s.w. αἰγίδα θυσσανόεσσαν; XV, 309 ἀμφιδάσειαν, vgl. Stephani, Apollon Boëdromios S. 32, Anm. 3). Dagegen sind Schlangen an unserem Rest nicht zu bemerken, was erklärlich ist, da hier hauptsächlich das den Hals umschliessende Stück der Aegis sich erhalten hat, welches ja meist ohne Schlangen gelassen ist; vgl. Clarac 457, 845. 460, 855. 462 C, 902. 462 F, 867 A. 464, 866 und 868. 465, 875. 467, 880 und 881. 472, 898 A. Die Schlangen umgaben entweder blos das Gorgoneion oder, was wahrscheinlicher ist, entsprangen erst aus dem herabhängenden Rande der Aegis, von wo sich

[4]) Unten an der Bruchfläche gemessen beträgt der Durchmesser dieser Faltenmasse 0,027 m. gegenüber einem Durchmesser des umgeschlagenen rechten Aegisrandes von nur 0,008 m. — Die Höhe der ganzen Statuette ohne die moderne Marmorbasis beträgt übrigens 0,60 m.

[5]) Es lässt sich leicht der Versuch mit einem Tuche, auf das man eine Platte geheftet hat, machen, um das Obige bestätigt zu finden, ebenso wie auch bei der oben beschriebenen Faltenordnung des Aegisrestes, dass das Gorgoneion vom Gotte fortblickte.

dann eine heraufgeringelt haben wird zum Handrücken des Gottes, an welchem ein erhobener Bronzepunkt davon noch stehen geblieben ist.

Es bleibt uns jetzt nur noch ein Einwand zu erledigen übrig, den Furtwängler S. 249 erhebt: „Es kommt hinzu, dass weder Stephani selbst noch irgend Jemand, der seine Hypothese gebilligt hat, jemals eine gleiche Form der Aegis wie die hier angenommene, oder eine gleiche Art dieselbe zu tragen in antiken Kunstwerken nachweisen konnte.“ Das heisst also, jede Combination sei falsch, wenn man sie nicht von einer fertigen Analogie abschreiben könne, und doch ist auch die neue Hypothese über den Apoll ohne Analogie hingestellt worden. Eine Hypothese ist doch wahrscheinlich, wenn sie nichts enthält, was dem Wesen der Sache, die sie erklären will, widerspricht; das trifft hier zu, denn dem Wesen der Aegis widerspricht weder ihre Form noch die Art, wie sie hier getragen wird, zudem ist uns aus der Literatur Apollo mit der Aegis ein geläufiger Begriff. Was in der Form unserer Aegis Anstössiges liegen sollte, erfahren wir nicht, und ich brauchte also darauf nicht einzugehen, wenn es nicht im Interesse der Sache selbst läge.

Ueberschaut man die grosse Mannigfaltigkeit in den uns überkommenen Formen der Aegis, so bemerkt man, wie die Künstler für die Ausstattung und Gestalt derselben sich einerseits vom Zwecke, dem sie dienen sollte, haben leiten lassen, andrerseits aber sich die grösste Freiheit gestattet haben. Die Form, in der die Aegis an unserer Bronze erscheint, ist sowohl ihrem Zwecke entsprechend als sie auch in anderen Kunstwerken ihre Analogie findet. So z. B. auf dem Cameo der Sammlung Orléans (La Chau et Le Blond, *Descr.* I, pl. 14), wo der obere Rand der Aegis der Athena gleichfalls ohne Schlangen ist und zudem dieselbe Franzenverzierung wie an der Stroganoffschen Bronze zeigt; ein weiteres Beispiel giebt uns die bekannte sogen. Minerva Medica des Vatican (*Braccio nuovo* N. 114. *Gall. Giust.* I, 3): auch hier fehlen die Schlangen am oberen Aegisrand, welcher, analog den Franzen, mit einer Art Blätterüberfall verziert ist, wie eine mir vorliegende Photographie zeigt. An diesen beiden Beispielen ist die Aegis als Schlangenhaut gebildet, wie ich es auch für unsere Aegis annehmen zu dürfen glaubte. Es fehlt uns also nicht an Analogien für ihre Ausstattung, und was die Form betrifft, so lässt sich der Stoffrest sehr gut mit den erwähnten und anderen erhaltenen Aegiden vereinigen; die einzige Modification, die anzunehmen nöthig ist, wird darin bestehen, dass man sich das Gorgoneion etwas tiefer herabgerückt denkt, damit die Hand die Waffe bequemer fassen konnte.

Was die Art des Tragens der Aegis betrifft, so wird dazu gleichfalls die Analogie vermisst. Aber der Mangel einer solchen wäre doch sehr natürlich, da unser bisheriger Denkmälervorrath uns die Aegis nur als Schutzwaffe, als Panzer oder Schild, zeigt, als Angriffswaffe aber, wie wir sie in der Literatur schon aus Homer kennen, zum ersten Male hier; natürlich kann eine solche nicht um den Hals befestigt oder auf dem Arme getragen sein, sondern musste in die Hand genommen werden. Dennoch giebt es eine Analogie auch für die in der Hand gehaltene Aegis: den Cameo bei Borioni, *Collect. Antiq. Rom.* tav. 38, ein Citat, das ich den Furtwängler unbekannt gebliebenen Nachträgen zu Stephanis Apollon Boëdromios im *Compte-Rendu* 1863, S. 276f. entlehne. Hier hält Eros mit der Linken die von hinten gepackte Aegis wie einen Schild vor sich; ähnlich Athena auf der an derselben Stelle angeführten Münze von Diocäsarea, *Nouv. Ann.* II, Pl. E, 5.

Ich brauche nach besseren Vorgängern nicht auf den Nachweis einzugehen, dass das ganze Pathos dieses Apollotypus auf das Vollständigste mit der Erklärung des Typus als Aegisschüttler in Einklang steht. Nur auf einen Punkt will ich zum Schlusse noch aufmerksam machen: die Besonderheit, dass beim Apollo Stroganoff der Blick des Gottes nicht über die Hand hinweggeht, wie beim belvederischen, sondern hinter ihr zurückbleibt. Schon Brunn a. a. O. hatte bemerkt, dass der l. Arm zu sehr nach innen gebogen sei und dies wohl durch falsche Anfügung entstanden sei. Die Untersuchung der Statuette hat auch diese Vermuthung be-

stätigt. Die Löthstelle für den l. Arm befindet sich in der Mitte des Oberarmes, und hier sieht man, dass die Anfügungsstelle den Scheitel eines stumpfen Winkels von ungefähr 170° mit der Oeffnung zur Brust hin bildet. Corrigirt man dies, so kommt die Hand genau in die Linie des Blickes zu liegen und das Gorgoneion war also gerade dahin gerichtet, wohin der Gott sah. Also auch in diesem Punkte finden wir die Stroganoff'sche Bronze genau mit der vaticanischen Statue übereinstimmend.

St. Petersburg. G. Kieseritzky.

ÜBER DARSTELLUNGEN DER HIPPOLYTOS-SAGE.

I.

(Tafel 6—8.)

1.

Erst spät singen und sagen die griechischen Dichter vom schönen Jäger Hippolytos; nicht leicht folgen wir daher der Sage bis auf die Tiefen ihres mythischen Ursprungs. Im Epos giebt es nur eine sichere Erwähnung: *Ἱππόλυτον (ἀνέστησεν ὁ Ἀσκληπιός), ὡς ὁ τὰ Ναυπακτικὰ συγγράψας λέγει* (Apollod. III 10, 3[1]). Voreilig schliesst, wer hier nach der Bemerkung des Pausanias (X 38, 11), dass in den Naupaktika Frauen besungen seien, die ganze spätere Liebesgeschichte voraussetzt. Etwas mehr besagt das Epigramm einer alten Stele im epidaurischen Asklepiosheiligthum, von der Pausanias spricht II 27, 4: *χωρὶς δὲ ἀπὸ τῶν ἄλλων ἐστὶν ἀρχαία στήλη, ἵππους δὲ Ἱππόλυτον ἀναθεῖναι τῷ θεῷ φησὶν εἴκοσι. ταύτης τῆς στήλης τῷ ἐπιγράμματι ὁμολογοῦντα λέγουσιν Ἀρικιεῖς, ὡς τεθνεῶτα Ἱππόλυτον ἐκ τῶν Θησέως ἀρῶν ἀνέστησεν Ἀσκληπιός*. Beides sind vollgültige Zeugnisse für eine alte Verbindung des Hippolytos mit Asklepios[2]).

Nicht minder jene Nachricht von einem Asklepiosbild des Timotheos, das die Troezenier für

[1]) Vgl. Philodem *περὶ εὐσεβ.* p. 52 G. Münzel *Quaest. Mythograph.* p. 3ff. — Der Homervers λ 321 ist längst als attisches Einschiebsel erkannt. Von einer Theseis, in der Theseus' Ehe mit Phaedra und der dadurch hervorgerufene Aufstand der Antiope erwähnt war, berichtet Plutarch (Theseus XXVIII) mit Misstrauen (Welcker Ep. Cycl. I p. 300). Die Liebe des Theseus zur Antiope kam in den Nosten vor, falls jener Hegias (Paus. I 2, 1) identisch ist mit dem Verfasser derselben (vgl. Welcker a. a. O. p. 260ff., 301ff.). — In den Kyprien erzählte Nestor unter Anderem als Episode (*ἐν παρεκβάσει*) die Geschichte von Theseus und Ariadne. Von Hippolytos hören wir nirgends.

[2]) Dass die Stiftung des Hippolytos zusammen mit dem Dienst des Asklepios von Epidauros nach Athen übertragen sei, hat Köhler gezeigt (Athen. Mittheil. II p. 176ff). Er hält mit Recht die Identität der *Ἀφροδίτη Πάνδημος* und der *Ἀφροδίτη ἐφ' Ἱππολύτῳ* aufrecht (a. a. O. p. 175). Freilich um Pausanias' (I 22, 1ff.) Stillschweigen über die letztere zu erklären, muss man zwischen den Zeilen lesen. Der Perieget erwähnt das *μνῆμα Ἱππολύτου* und deutet die Sage kurz an nach der Version des erhaltenen Euripideischen Stückes. Dann folgt die trözenische Sage, nach der Phaedra den Hippolytos zuerst in Troezen sieht (*καὶ Φαίδρα πρώτη ἐνταῦθα εἶδεν Ἱππόλυτον*), mit der Erwähnung des trözenischen Myrtenbaumes. Ganz unvermittelt wird hierauf zur *Ἀφροδίτη Πάνδημος* übergegangen: *Ἀφροδίτην δὲ τὴν Πάνδημον κτλ.* — Jene mit Emphase vorgetragene Behauptung der Troezenier, dass der Schauplatz der erwachenden Liebe ihre Stadt sei, gewinnt erst Bedeutung unter der Annahme einer nachlässigen Compilation des Periegeten. Die Quelle war hier ausführlicher; sie stellte der trözenischen Sagenversion die attische (Euripideische) gegenüber, nach welcher Phaedra sich in ihren Stiefsohn nicht in Troezen, sondern in Athen verliebt (Eur. Hipp. 24ff.). So kommen wir von selbst auf das, was hier durchaus vermisst wird: die Erwähnung jener allbekannten Stiftung der *Ἀφροδίτη ἐφ' Ἱππολύτῳ* durch Phaedra an eben dieser Stelle der Akropolis (Eur. Hipp. 29ff. Asklepiad. Schol. Hom. λ 321. Diod. IV 62; vgl. meine Abhandl. *de Hipp. Eur. quaest. nov.* p. 47ff.). Pausanias vergass wie öfter über der Nebensache die Hauptsache. — Jene *Ἀφροδίτη Ἱππολυτία* (Schol. Eur. Hipp. 30) oder *ἐφ' Ἱππολύτῳ* (Kirchhoff Corp. Insc. Attic. I No. 212) hat eine hübsche Analogie in der von Agamemnon gestifteten *Ἀφροδίτη Ἀργυννὶς ἐπ' Ἀργύννῳ τῷ ἐρωμένῳ* nach Phanokles (Clem. Alex. Protr. p. 32. Athenaeus XIII p. 603 *D*. Steph. Byz. s. v. *Ἀργύννιον*.

Hippolytos hielten (Paus. II 32, 4[3]). Unbärtige Asklepien kommen zwar vor (Paus. II 10, 3; 13, 5. VIII 28, 1); aber es ist gewiss kein Zufall, dass der zusammen mit der Aricinischen Heilgöttin verehrte Virbius — eine italische Umbildung des Hippolytos — ebenfalls ursprünglich als älterer Mann gedacht wurde[4]). — In Troezen haben wir es mit einem Gott Hippolytos zu thun (Paus. II 32, 1. Diod. IV 62), für den sich nicht die vom Heros berichtete Todesart geziemt: *ἀποθανεῖν δὲ αὐτὸν οὐκ ἐθέλουσι — τὸν δὲ ἐν οὐρανῷ καλούμενον ἡνίοχον, τοῦτον εἶναι νομίζουσιν ἐκεῖνον Ἱππόλυτον, τιμὴν παρὰ θεῶν ταύτην ἔχοντα*[5]). — Auf Umwandlung des Mythus in nicht allzu früher Zeit deutet auch Plutarch Theseus 28: *τῆς δὲ Ἀντιόπης ἀποθανούσης ἔγημε* (sc. *Θησεύς*) *Φαίδραν, ἔχων υἱὸν Ἱππόλυτον ἐξ Ἀντιόπης, ὡς δὲ Πίνδαρός φησι, Δημοφῶντα.* Also selbst Pindar kennt den Hippolytos noch nicht in der späteren Combination, und es ist bezeichnend, dass Plutarch im Folgenden als Hauptquelle für die Sage von Phaedras unglücklicher Liebe die *ἱστορικοί* und *τραγικοί* anführt[6]).

Die Nachricht von einer Darstellung Phaedras in der delphischen Lesche von Polygnot's Hand verdient somit besonders hervorgehoben zu werden als eines der ältesten Zeugnisse für das Bestehen der Minostochter überhaupt. Zusammen mit Ariadne hatte sie der Meister in der Nekyia gruppirt, wie auch Odysseus (Hom. λ. 321) sie sieht: Paus. X 29, 3 *κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας* (sc. *Ἀριάδνη*), *ὁρᾷ δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν, τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην.* Der Ausdruck ist durchaus correct; gemeint ist eine aus einem Seil gefertigte Schaukel ohne Sitzbrett[7]). Pausanias fügt eine allegorische Erklärung hinzu: *παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.* Hat er wirklich damit Recht? Jahn, der die Deutung des Periegeten aufrecht hielt, wies auf das in Attika zur Sühne für den Tod der Erigone gefeierte Schaukelfest (*αἰώρα*) hin (Arch. Beitr. p. 324ff.). Allein mochte auch die Allegorie bei einer Darstellung der Erigone selbst berechtigt sein, in dem polygnotischen Bilde bleibt sie gesucht. Es ist ein alter Fehler von Bilderinterpreten, einem harmlosen Motiv tiefe Gedanken unterzuschieben, die dem Maler ganz fern lagen. Wie leicht konnte im vorliegenden Falle ein malerisches Motiv, dessen Tragweite sich unserer Beurtheilung entzieht, maassgebend sein? Oder genügt es nicht, an die in demselben Bilde dargestellten Astragalenspielerinnen, des Pandareus Töchter (Paus. X 30, 2), zu erinnern, um ein rein genrehaftes Motiv auch in unserer Scene berechtigt zu finden?

Dass wir von weiteren malerischen Darstellungen unseres Mythus so wenig wissen, fällt sicher der Lückenhaftigkeit kunstgeschichtlicher Ueberlieferung zur Last; denn ich glaube gezeigt zu haben (*de Hipp. Eur.* p. 61ff.), wie die Hippolytossage nach der Euripideischen Bearbeitung allen Schichten des verfallenden Griechenthums zum Gemeingut wurde, und gerade nach der pathetischen Seite bot die Fabel zu viel fesselnde Züge, als dass sie z. B. Maler wie Aristides, der 'das Gefühls- und Gemüthsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität'[8]) zu erfassen strebte, verschmäht haben sollten. Es läge daher nahe, in dem '*Artamenen*' des Aristides — so der Bambergensis (Plinius XXXV 99) — eine *artomene* zu vermuthen, die man sich als eine nach Analogie des Bildes von

[3]) Die Notiz von Chariton Aphrodisiensis I 1: *Χαιρέας γάρ τις ἦν μειράκιον εὔμορφον πάντων ὑπερέχον οἷον Ἀχιλλέα καὶ Νιρέα καὶ Ἱππόλυτον καὶ Ἀλκιβιάδην πλάσται καὶ γραφεῖς δεικνύουσιν* (vgl. Rohde Gr. Rom. p. 155, 4) ist zu allgemein, um daraus auf ein Vorkommen von Hippolytos-Statuen in späterer Zeit schliessen zu können.

[4]) Ovid Met. XV 539ff. Trefflich handelt hierüber Buttmann (Mytholog. II p. 145ff.). Auch Hyacinth war bärtig in der älteren Kunst (Paus. III 19, 4).

[5]) Die späteren Astrologen wissen hiervon nichts. — Hippolytos nennt sich bei Euripides Hipp. 1399 *ἱππονώμας*, ein Wort, das Aristophanes Nub. 571 von Helios braucht. Vgl. Sergii explanat. in Donat. (Keil IV 540), Serv. Verg. Aen. VII 776.

[6]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 55.

[7]) Vgl. Gerhard Ant. Bildw. T. 54.

[8]) Brunn Künstlergesch. II p. 180. — Plinius XXXV 98: *is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes.*

Tor Maranci[9]) dargestellte Phaedra[10]) zu denken hätte[11]). Dilthey setzt freilich (Rh. Mus. XXV p. 151 ff.) eine *artomene* voraus, schiebt aber hier die im Text nach *anapauomenen* stehenden Worte *propter fratris amorem* ein und deutet den Gegenstand auf Byblis. Ich habe bereits (*de Hipp. Eur.* p. 68, 107) darauf hingewiesen, dass die Ausbildung der Byblissage in der uns geläufigen Form erst alexandrinischer Zeit angehört. Alles, was über frühere tragische Behandlung dieses Gegenstandes gesagt worden ist, beruht auf unsicherer Vermuthung. Aber es ist mit jener *artomene* überhaupt nichts; denn abgesehen davon, dass der Ausdruck *ἀρτωμένη* in dem angedeuteten Sinne nicht correct ist, so verbindet hier in der asyndetischen Folge der Worte das *et* zwischen *Liberum* und *Artamenen* zwei Figuren desselben Bildes 'nach einem von Plinius festgehaltenen Brauche', wie Furtwängler bemerkt hat[12]). Mit Recht also hält Detlefsen das *Ariadnen* der schlechteren Handschriften aufrecht. *Ariagnen Arianen Ariannen* sind gewöhnliche Verderbungen von *Ariadnen* in mittelalterlichen Handschriften; daraus wurde *Artamenen.* Damit fällt freilich auch die Dilthey'sche Identificirung der *ἀναπαυομένη* mit dem 'Typus der Ausruhenden' fort, denn wir haben es ja jetzt mit einer *anapauomene propter fratris amorem* zu thun[13]); und doch behalten seine Ausführungen in gewissem Sinne Geltung. Das Wort *ἀναπαύεσθαι* ist in späterer Zeit für 'sterben' nicht ungebräuchlich[14]). Daphnis 'schwindet hin' bei Theokrit Id. I 138: *χὠ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀνεπαύσατο*, wozu der Scholiast bemerkt: *εὐφήμως τὸ ἀποθανεῖν ἀναπαύσασθαι ἔφη. καὶ Ὅμηρος* (Il. *Λ.* 241): *Ὣς ὁ μὲν αὖθι πεσὼν κοιμήσατο χάλκεον ὕπνον.* Diesen Begriff des 'zu ewiger Ruhe gebettet werden', den der Scholiast auch bei Theokrit findet, legen Andere deutlich dem Worte zu Grunde; so Asklepiades (*Anth. Pal.* XII 50, 8): *τὴν μακρὰν νύκτ' ἀναπαυσόμεθα* und Kallimachos *Epigr.* XV 1 (*Anth. Pal.* VII 524): *ἦ ῥ' ὑπὸ σοὶ Χαρίδας ἀναπαύεται;* — In demselben Sinne gebrauchen die Lateiner bekanntlich *quiescere*[15]). Man darf also erwarten, dass dies Wort absichtlich gewählt ist, um beiläufig eine ruhende, liegende Figur zu bezeichnen. Der weitere Schluss liegt auf der Hand: dargestellt war Kanake — die für Aristides' Zeit einzig wahrscheinliche Darstellung einer Geschwisterliebe[16]) — nachdem sie sich eben mit dem ihr vom Vater gesandten Schwert den Tod gegeben hat, vermuthlich auf einer Kline liegend, im Todeskampf hinschwindend, hinsiechend[17]). Der Aeolos des Euripides gab den Anlass zu dieser Darstellung, das darf man ohne Weiteres annehmen[18]); dass in ihm auch die Situation vorgebildet war, werde ich in anderem Zusammenhange nachweisen.

Hippolytus tauro emisso expavescens ist der Gegenstand eines Bildes des Antiphilos (Plin. XXXV 114).

[9]) Raoul-Rochette *peint. antiq. inéd.* T. 5 Biondi *Monum. Amaranz.* T. 3.

[10]) Eur. Hipp. 778 ff.: *βασιλὶς οὐκέτ' ἔστι δὴ γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη.*
Vgl. Ausonius *Cupido cruc. affix.* 32 ff.:
respicit abiectas desperans Phaedra tabellas,
haec laqueum gerit.

[11]) So wird sich hinter dem ohne Ende gepriesenen Kranken des Aristides Philoktet verbergen. Aristophon malte einen kranken, wie sterbenden Philoktet (Overbeck S. Q. 1128 ff. Brunn a. a. O. p. 54) und berühmt war der kranke Philoktet des Parrhasios (Overb. S. Q. 1709. Brunn a. a. O. p. 100, 106, 112). Bei der Scene aus der Eroberung einer Stadt, wo eine im Sterben liegende Mutter ihr Kind säugt und fürchtet, dass das Kind Blut einsauge, hat Dilthey (Rh. Mus. XXV p. 299) gewiss mit Recht an eine Darstellung der Iliupersis gedacht. Man kann an den Münchener silbernen Becher erinnern (Heydemann Iliupers. T. II 4).

[12]) Fleckeisens Jahrb. Suppl. IX 1877 p. 49.

[13]) Furtwängler (a. a. O.) meint, zur Erklärung sei vielleicht eine Ellipse anzunehmen wie: eine deshalb im Typus des Liegens (*anapauomene*) dargestellte Figur, weil sie aus Liebe zu ihrem Bruder krank liegt.

[14]) Vgl. z. B. Plutarch *Pompeius* 80. *Consol. ad Apoll.* 16.

[15]) Vgl. z. B. Verg. Aen. I 249: *nunc placida compostus pace quiescit.*

[16]) An Kanake hatte schon Brunn (a. a. O. p. 172) gedacht.

[17]) Dilthey's Argumentation gegen *propter* (a. a. O. p. 152) ist nicht zutreffend; *propter* drückt ebensowohl Grund, Ursache als Beweggrund aus. Ein dem unsrigen analoger Fall ist z. B. Cicero Mil. 22, 58: *propter quos vivit.* Zudem steckt hier hinter *anapauomene* noch der Begriff einer Handlung, nämlich des Selbstmordes.

[18]) Bereits ein Bild des Malers Apollodor steht unter Euripideischem Einfluss, wie jüngst Wilamowitz wahrscheinlich gemacht hat (*de Euripidis Heraclidis. Ind. Schol. Gryphiswald.* 1882 p. X).

Hippolytos erschreckend über den aus dem Meer gesandten Stier; eine Situation, an welche die Darstellung der gleich zu besprechenden Londoner Vase erinnert[19]. — Auf die durch die scheue Wuth der Rosse herbeigeführte Schleifung selbst scheinen als Gegenstand von Wandbildern Bezug zu haben die Verse des Prudentius *contr. Sym.* II 53ff.:

cur etiam templo Triviae lucisque sacratis
cornipedes arcentur equi, cum Musa[20] *pudicum*
raptarit iuvenem volucri per litora curru
idque etiam paries tibi versicolorus adumbret.

Hierher gehört auch das freilich fingirte Bild des älteren Philostratos (II 4). Die Rosse des Hippolytos sind in wilder Unordnung; er selbst schon geschleift mit gebrochenen Gliedern und besudeltem Haar. Die Begleiter sind theils abgeworfen, theils bemühen sie sich vergeblich, der Wuth ihrer Pferde Einhalt zu thun[21]. — Aus der Erwähnung von berittenen Begleitern, die sich ebenfalls auf der einen Seite des Petersburger und des Agrigentiner Sarkophages finden, sind wir berechtigt mit Matz (*de Philostratorum fide* p. 125ff.) auf Reminiscenzen aus Kunstwerken zu schliessen; wobei freilich der Umstand zu denken giebt, dass die Darstellungen jener Sarkophage nicht für die Hippolytossage erfunden sind, wie ich zeigen werde. Aber man wird ja von Philostratos überhaupt nicht mehr die Beschreibung eines wirklichen Bildes erwarten[22].

2.

Das auf Tafel 6 veröffentlichte Vasenbild[23] schmückt die eine Seite eines aus Ruvo stammenden grossen Kraters[24], welcher mit der Sammlung Temple in's Britische Museum gekommen ist. Beschrieben wurde es kurz von Panofka (Arch. Ztg. 1848 p. 245), ausführlicher mit Hülfe von Brunn's Notizen von Körte[25].

Die Darstellung zeigt zwei Reihen von Figuren: unten die Träger der eigentlichen Handlung, oben zuschauende Götter. In der Mitte der unteren Reihe erblicken wir auf einem nach rechts sprengenden Viergespann[26] Hippolytos im Wagenlenkercostüm: ein langes im Winde flatterndes Gewand um die Lenden und Kreuzbänder über der Brust[27]. Den Oberkörper vornübergeneigt, hält er in der ausgestreckten Linken die Zügel, in der Rechten das Kentron. Unter den erhobenen Vorderfüssen der Pferde wird das Vordertheil eines aus dem Grunde emporkommenden Stieres sichtbar; Wasser ist nicht angedeutet, und so muss man ein etwa im Hintergrunde zu denkendes Emportauchen aus dem Meere errathen. Vielleicht soll die Stellung darauf deuten,

[19]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 58. — Wohl nicht auf eine solche Scene bezieht sich das Citat *Etymol. Magn.* s. v. *ἤρῳον*: *σὺ δὲ αὐτόχρημα ὁ ἐκ Τροιζῆνος Ἱππόλυτος συνελκύσας τὰς ὀφρῦς καὶ τὸ χεῖλος δακὼν καὶ κάτω κύψας ὡς ἤρῳον ἡμᾶς ἄφθογγος παρατρέχεις.* Das Zusammenziehen der Augenbrauen und Beissen der Lippen deutet vielmehr auf einen Wuthausbruch der Amme oder Phaedra gegenüber. Bildliche Anschauung mag dem Vergleiche zu Grunde liegen. Die gezierte Sprache weist das Citat einem späten Sophisten zu.

[20]) Vgl. Tibull I 4, 63ff.:
carmine purpurea est Nisi coma: carmina ni sint,
ex umero Pelopis non nituisset ebur.

[21]) Im Uebrigen vgl. *de Hipp. Eur.* p. 58ff., 119ff.

[22]) Vgl. meinen Aufsatz 'über die Ekphraseis des älteren Philostratos' Rh. Mus. XXXVII p. 397ff.

[23]) Diese sowie die auf der folgenden Tafel publicirte Zeichnung hatte mir Herr Prof. H. Heydemann auf meine Bitte mit freundlicher Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt; er wünschte, dass beide zusammen veröffentlicht würden. Die Zeichnungen sind auf 2/3 verkleinert.

[24]) H. 3 F. bis zur Höhe des Henkels 3 F. 6 Z. (engl.). Rückseite *riti funebri.* Am Hals ein Kopf mit phrygischer Mütze aus einem Blumenkelch emporkommend, umgeben von zierlichen Ranken; an der Rückseite des Halses ein kleiner weiblicher Kopf zwischen Palmetten. — Technik roth und weiss, mit Zuthaten von purpur und gelb. Die beiden vorderen Pferde sind weiss, die anderen gelb; der Stier ist gelb. Dies nach brieflicher Mittheilung Murray's an Prof. Heydemann.

[25]) Personifikationen psycholog. Affekte p. 36ff. Vgl. auch Stephani *Compte Rendu* 1862 p. 144, 2. Rosenberg Erinyen p. 71, 53.

[26]) Die Mähne der Pferde ist über der Stirn in ein Büschel gebunden, was nach Helbig (Wandg. No. 963) campanische Sitte ist. Vgl. z. B. die Paestaner Grabbilder *Bullet. Nap. N. S.* IV T. 4ff.; die Vasen Millin *Peint. d. Vas.* II 30, 72. Tischbein I 1. *Bullet. Nap.* IV T. 3; ferner den bronzenen Pferdekopf in Neapel *Mus. Borb.* III T. 10. Ruhl Auffassung der Natur in der Pferdebildung p. 52. Ueber den gestutzten Schopf der Pferde handelt auch Ginzrot, Wagen und Pferde d. Griechen und Römer II p. 419ff.

[27]) Dieses die Brust freilassende Gewand trägt schon der Wagenlenker auf einer Vulcenter Vase strengen Styles (Jahn, Telephos u. Troilos u. kein Ende T. II), während in früherer Zeit das lange die Brust ebenfalls bedeckende Gewand üblich gewesen zu sein scheint (Gerhard Aus. Vas. II, 125. 131. 136; III, 198. 199. 208; IV, 251ff. u öfter). Letzteres kommt freilich auch später vor; so auf der aus Casalta stammenden Vase *Annali dell' Inst.* 1874 *Tav. d'agg. H I.*

dass er gerade an's Ufer kriecht. — Den Pferden entgegen tritt eine dämonische Gestalt in kurzem bis an die Kniee reichenden Chiton, hohen Stiefeln, Kreuzbändern über der Brust und einem im Winde flatternden Felle, das über den linken Oberarm gelegt ist. In der ausgestreckten Rechten schwingt sie eine um den Arm sich ringelnde Schlange gegen die Pferde[28]), während die erhobene, ebenfalls von einer Schlange umwundene Linke[29]) eine brennende Fackel wie zum Streiche führt; auch im Haar sind Schlangen sichtbar. Wir dürfen diese an einige Gestalten des Altars von Pergamon erinnernde Figur mit Körte als Lyssa bezeichnen: sie flösst den Thieren die Raserei ein. — Hinter Hippolytos kommt der Pädagoge herbeigeeilt, in der Rechten hält er einen Krummstab und streckt die erhobene Linke erschrocken gegen Hippolytos aus. Seine Erscheinung ist die übliche: kurzer Aermelchiton mit auf der rechten Schulter geknöpftem Mantel, hohe Stiefel, Glatze. Hinter ihm bemerkt man einen Baumstumpf.

In der oberen Reihe sind fünf Figuren dargestellt; die Mitte nimmt Athena ein. Sie steht en face und stüzt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Schild. Bekleidet ist die Göttin mit einem langen ärmellosen Chiton und kurzem Ueberwurf, geschmückt mit Arm- und Halsband. Sie hält in der Linken den Speer, in der erhobenen Rechten den Helm und wendet den Kopf zu der rechts von ihr sitzenden Aphrodite, welche durch den neben ihr stehenden Eros und den Spiegel an ihrem Sitz als solche bezeichnet wird. Aphrodite trägt einen auf die linke Brust herabfallenden Chiton, Halsschmuck, Armspangen, sowie einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel, den sie mit erhobener Rechten hinter dem Rücken emporzieht. Mit der herabhängenden Linken scheint die Göttin Eros zu umfassen, der seinerseits die Rechte an Aphrodite's Schulter legt, während er in der Linken eine Schale hält und nach rechts umblickt. Dort sitzt der Aphrodite gegenüber Poseidon unbekleidet, das Gewand über den Sitz ausgebreitet; er hält in erhobener Linken den Dreizack und erhebt die Rechte wie im Gespräch. — Auf der andern Seite von Athena ist Apollon auf seiner Chlamys sitzend (n. l.) dargestellt: die Linke, auf den Sitz gestützt, fasst einen Lorbeerzweig, die Rechte, auf dem rechten Bein ruhend, einen Bogen; sein Köcher lehnt am Sitz. Der Gott wendet das Gesicht dem ihm gegenüberstehenden Pan zu, welcher in erhobener Rechten eine Syrinx hält, während die Linke mit Pedum sich auf einen Fels stützt, über den seine Chlamys ausgebreitet ist. In der Höhe ein Bukranion.

Wir haben ein spätes unteritalisches Vasenbild vor uns und werden daher kein tiefes Verständniss für die feineren Beziehungen des Mythus erwarten. So ist die Anordnung der Götter schematisch, ihre Wahl nicht eben glücklich. Dass Artemis, die hier freilich unterliegt, nicht zugegen ist, konnte Panofka einen feinen Zug des Malers nennen; wir werden eher geneigt sein, darin eine Gedankenlosigkeit zu erblicken. Denn es bedarf nur eines Hinweises auf die Euripideische Tragödie, um das Auftreten eben dieser Göttin als versöhnendes Element fast zu fordern. Nach Körte wird sie durch ihren Bruder Apollo vertreten, ein Gedankengang, dem ich nicht zu folgen vermag. Warum endlich gerade Athena an der vornehmsten Stelle in der Mitte erscheint, begreift man ebenfalls nicht. Und die Hauptdarstellung? Streng genommen deckt sie sich mit keiner der vorhin angeführten Darstellungsweisen, welche für den Untergang des Hippolytos üblich waren. Die Haltung des Hippolytos ist die für Wagenlenker übliche; er erscheint um so weniger *expavescens*, da ja die Pferde noch keine scheue Wuth verrathen. Weder an Ross noch Lenker bemerken wir irgendwelche Furcht vor den Schrecken der nahenden Katastrophe. Und doch eilt der Pädagoge erschrocken herbei, ein Widerspruch, der sich viel natürlicher als aus der Annahme einer Vermengung verschiedener Momente daraus erklärt, dass in der Vorlage unseres Bildes

[28]) Aehnlich streckt die Lyssa einer Vase aus Canosa (Millin *Tombeaux de Canosa* pl. XIII. Welcker Zoega's Abhandlg. T. 1, 3. Körte a. a. O. p. 25 ff.) die Linke mit einer Schlange Lykurgos entgegen.

[29]) Sie ist als Rechte verzeichnet; ebenso hätte die Fackel an der dem Beschauer zugekehrten Kopfseite erscheinen müssen.

auch die Haltung des Gespannes und seines Lenkers bereits Bestürzung und Schrecken deutlich verrieth [30]). Lyssa endlich jagt zwar den Rossen Wuth ein, aber sie ist zugleich das Sinnbild der ausbrechenden Wuth selbst; ihre Wirkung in die Ferne zu verlegen, ist nicht im Sinne solcher Fictionen, wie ein Blick auf verwandte Darstellungen lehrt. Gedankenlosigkeit also oder Unvermögen des Malers sind hier im Spiele und ich hatte doch wohl nicht so Unrecht, das Bild des Antiphilos, dessen Vorwurf scheinbar von unserer Vase abweicht, mit derselben zusammenzustellen. — Auffallen dürfte es, dass Ovid, der Zögling alexandrinischer Poesie, den von Poseidon gesandten Stier bis zur Brust aus dem Meere emportauchen lässt (*pectoribusque tenus molles erectus in auras* Met. XV, 512 [31]), was ungefähr unserer Darstellung entspricht; dass nach seinen Worten Hippolytos *furiis direptus equorum* ist [32]), ein Ausdruck, der uuwillkürlich an die personificirte *λύσσα* erinnert. Man entschliesst sich bis jetzt noch schwer, einem alexandrinischen Künstler, mag er auch wie Antiphilos in die ersten Zeiten Alexandrias gehören, einen Einfluss auf Vasenmalerei zuzuschreiben; aber vielleicht wird es einst gelingen, für die Annahme eines Zusammenhanges zwischen Alexandria und unteritalischer Vasenmalerei Beweise zu finden [33]).

Den Rest einer der oben besprochenen ähnlichen Darstellung bieten wahrscheinlich die Trümmer einer schönen Vase, welche uns im Folgenden beschäftigen soll; ich meine die berühmte aus Ceglie stammende Pracht-Amphora des Berliner Museums (No. 1016 [34]).

Auf der besterhaltenen Seite ist die Hochzeit von Herakles und Hebe dargestellt [35]) — ein Vasenbild, das durch glückliche Erfindung und schöne Ausführung die Darstellungen anderer verwandter Vasen weit übertrifft. Um so mehr muss es reizen, den Räthseln, welche die trümmerhafte Darstellung der andern Seite bietet, nachzugehen.

Eine verkleinerte Abbildung findet sich bei Gerhard Apul. Vasenb. T. B. 2 mit einer von Wolff entworfenen Reconstruction. Ergänzt ist das ganze Mittelstück innerhalb der punktirten Linien mit der Darstellung von Amymone und Nike; nur die an der hier dargestellt gewesenen Haupthandlung mittelbar betheiligten Figuren in der oberen und an beiden Seiten der unteren Reihe sind zum grössten Theil erhalten. — Prüfen wir zunächst das Erhaltene. Die Mitte des oberen Streifens bilden zwei, wie es scheint, sitzende und einander zugekehrte Frauen, von denen nur der obere Theil erhalten ist [36]). Beide tragen einen feinen Chiton, Himation und sind mit einem Halsband geschmückt. Diejenige zur Linken fasst mit erhobener Rechten einen Zipfel des Gewandes hinterm Rücken, während sie die Linke leicht erhoben wie staunend oder erschreckt zu ihrer Nachbarin ausstreckt, welche ihrerseits mit der rechten Hand, deren unterer Theil fehlt, nach unten zu weisen scheint, diese Richtung zugleich mit dem Blicke verfolgend; ihre Linke liegt am Körper an. Rechts von dieser Gruppe bezeichnet ein Strauch die Landschaft; es folgt ein Hund und hinter diesem der Mitte des Bildes zugewandt eine weibliche Figur in kurzem gegürteten Chiton, Halsschmuck und Jagdstiefeln. Ihr linker Arm ruht auf dem hoch aufgestützten rechten Bein, die Hand hat zwei Speere gefasst; während die Rechte wie sinnend gegen das Gesicht erhoben ist: offenbar Artemis. — Links von der Mittelgruppe bemerken wir zunächst den oberen Theil eines Speeres, dann einen nackten kahlköpfigen Satyr en face, der nach unten blickt und beide Arme erstaunt oder erschrocken erhoben hat. Er

30) Körtes Erklärung, dass der Paedagoge die ausbrechende Wuth der Rosse ahne, ist unserem Bilde wohl oder übel angepasst.

31) Vgl. Fast. VI, 740: *dividit obstantes pectore taurus aquas.*

32) Fast. III, 265; vgl. *de Hipp. Eur.* p. 58.

33) Helbig (Untersuch. p. 225) meint, dass Antiphilos die Grundlage bilde für die zahlreichen Europa-Darstellungen der äteren Kunst; dazu gehört auch die unteritalische Schale (Jahn, Europa T. VIII*a*), welche Helbig (a. a. O.) mit einem pompejanischen Bilde (No. 129) vergleicht.

34) Die Vase war so zertrümmert, dass ihre Ueberreste erst durch Restauration wieder in die Form eines Ganzen gebracht werden konnten.

35) Vgl. Kekulé Hebe p. 34 ff.

36) Ob sie in voller Figur dargestellt waren, lässt sich nicht mit Sicherheit ausmachen. Der Eindruck des hinter einem Hügel Hervorkommens scheint mehr durch die Bruchlinie veranlasst zu sein.

ist wie hinter einem Hügel hervorblickend gedacht; denn das Fehlen des unteren Theiles seiner Beine ist hier nicht der mangelhaften Erhaltung zuzuschreiben. Dicht unter ihm an dem Rande des ergänzten Stückes ist noch der spitze nach Art des Krobylos aufgebundene Theil einer weiblichen Haarfrisur erhalten[37]). Links von dem Satyr tritt in gebückter Haltung ein alter Mann mit weissem Haupt- und Barthaar heran, den seine Tracht als Hirten characterisirt (vgl. Theokrit Id. VII 15ff.): kurzer gegürteter Chiton, auf dem Rücken ein Fell, hohe Stiefel und Pilos. In der vorgestreckten Linken hält er einen Krückstock[38]), in der Rechten einen Kranz[39]), während er dem Hauptvorgange in der Mitte des Bildes offenbar theilnehmend zusieht.

Im unteren Bildstreifen ist erhalten unter der zuletzt beschriebenen Figur der geschwänzte Rücken und das Hinterhaupt eines vornübergebeugten gehörnten Satyrs, der wohl lebhaft nach rechts ausschreitend, wie ihn die Ergänzung zeigt, gedacht war; auf der anderen Seite unter Artemis ein bärtiger nach links sitzender Poseidon in majestätischer Haltung. Sein Unterkörper wird durch einen Mantel verhüllt; beide Hände halten den Dreizack gefasst, sein Blick ist aufmerksam auf die Mittelscene gerichtet[40]). Der unter dem Hunde erhaltene Theil eines grossen Flügels gehörte zu einer schwebenden weiblichen Figur, wie der weiter unten ebenfalls erhaltene Fuss mit einem Stück des flatternden Gewandes beweist.

Da die Figuren sich entweder genau entsprechen oder doch sonst in irgend einer Weise ein Gegengewicht finden, so wird die ohnehin sehr wahrscheinliche Annahme zur Gewissheit erhoben, dass der auf der linken Seite erhaltene Speer und der Haarwulst zu einer Athena gehörten, die nach links sass und ihren Kopf der Mitte zuwandte — eine auf unteritalischen Vasen öfter vorkommende Stellung[41]); denn so erhalten wir ein vortreffliches Gegenbild zu der Flügelfigur. Die Wolff'sche Reconstruction erweist sich also als unzulässig; überhaupt war der Gedanke an Amymone verfehlt. Was soll hier ein ruhig dasitzender Poseidon, was Nike, was Artemis? Weder Haupt- noch Nebenfiguren passen. Auch ist die Verkleinerung des Bildes ganz ungenau; die Figuren sind so nahe an einander gerückt, dass das ergänzte Mittelstück wenigstens um die Hälfte in der Breite zu klein gerathen ist.

Irgend ein bedeutungsvolles Ereigniss der Sage musste sich hier abspielen, und ich will nicht weiter Möglichkeiten andeuten, um sie selbst sofort wieder zu verwerfen: vorzüglich passt ein Hippolytos *tauro emisso expavescens*. Eine an Ort und Stelle vorgenommene Vergleichung mit der Zeichnung der Londoner Vase, die in Bezug auf Grösse der Figuren ungefähr entspricht, lehrte, dass ein sich bäumendes von links nach rechts heransprengendes Viergespann in den gegebenen Rahmen sich gerade einfügen lässt. Hippolytos, der Wagenlenker, ist stark vornübergebeugt zu denken, kaum mehr Herr der Rosse, welche Lyssa, die hier wie öfter als Flügelfigur dargestellt ist, rasend gemacht hat; unten der Stier emportauchend wie auf der Londoner Vase. Poseidon, der mittelbare Urheber des Unheils, versinnbildlicht zugleich an dieser Stelle treffend sein das Ungeheuer gebärende Element. Aber wer thront dort oben zu Häupten der Rosse? Es ist Aphrodite, die der Rache für gekränkte Ehre waltet und Verderben sandte; triumphirend zeigt sie mit der Rechten auf ihr Opfer; während ihre Nachbarin Peitho[42]) vor den Folgen der mächtigeren Kunst Aphrodite's zusammenschrickt[43]).

37) Das erhaltene Stück kann nicht als Theil eines flatternden Gewandes verstanden werden.

38) Nur der obere Theil ist erhalten.

39) Zum grössten Theil ergänzt.

40) Hinterkopf und linke Schulter ergänzt.

41) Vgl. z. B. Overbeck Her. Gall. I, 2. II, 11. XVIII, 7. XXVII, 3. Gerhard Akad. Abhandlgn. I T. 20, 1. II T. 71. Jatta *Vasi Caputi* T. II. *Mon. dell' Inst.* 1837 T. 50 1845 T. 24 u. ö.

42) An Nymphen oder gar beliebige Frauen zu denken, verbietet der vornehme Platz.

43) Peitho begiebt sich ihrer Gewalt, wenn es ihr nicht gelungen ist, die Herzen einander zuzuführen und schrickt vor jeder gewaltsamen Lösung zurück. Sie entflicht bei dem Raub der Leukippiden auf der Midias-Vase (Gerhard Akad. Abhandlgn. I T. 13); sie fasst, sich abwendend, fast ängstlich Aphrodite's Gewand bei einer Liebesverfolgung der Thetis durch Peleus auf einer athenischen Vase (Overb. Her. Gall. T. VIII 1).

Eros könnte zu den Füssen der Gruppe thätig gewesen sein; allein da Aphrodite als rächende Gottheit auftritt, wäre sein Fehlen ein feiner Zug, den wir unserem Vasenmaler schon zutrauen dürfen. Artemis schaut gelassen dem Unvermeidlichen zu; jetzt kann sie nicht helfen, aber sie weiss, dass des geprüften Helden seliger Lohn wartet[44]). Der Hirt, einer aus der Schaar, welche den verbannten Hippolytos bis über die Grenzen des Landes hinaus begleitete[45]), hält noch in der Hand einen Kranz, den er als letzten Abschiedsgruss für seinen Herrn mitbrachte, nicht ahnend, dass er einem Todtenopfer gelten könnte[46]). Satyrn endlich werden durch das Ungewöhnliche aufgescheucht; es ist ein Liebling der Natur, welcher hier zu Grunde geht.

3.

In einer Sitzung der Berliner archäologischen Gesellschaft (1871. 10. Jan.) legte Heydemann die ihm durch G. Jatta's Güte vermittelte Durchzeichnung einer Canosiner Hydria der Signora Petrone vor und deutete deren schöne Darstellung auf Phaedra und Hippolytos[47]). Diese Zeichnung findet sich auf Tafel 7, 1 veröffentlicht.

Die Darstellung beschränkt sich auf eine rund um den Bauch des Gefässes laufende Figurenreihe[48]): die Hauptscene mit vier Figuren in der Mitte, an welche sich je drei Figuren rechts und links anreihen. — Die Scene geht im Innern eines Hauses vor sich; darauf deutet die dorische Säule in der Mitte des Bildes. Vor der Säule liegt auf einer Kline[49]), über deren rechte Schmalseite zwei Kissen ausgebreitet sind, eine Frau in Chiton und Himation; der Chiton lässt die rechte Brust frei, während das Himation, über den Unterkörper und den Rücken geschlungen, vorn über die Kline herabfällt; auch bemerkt man Halsschmuck und Brustband. Die Figur erinnert an den bekannten Typus der schlafenden Ariadne: sie hat das rechte Bein über das etwas zurückgezogene linke gelegt, dreht die rechte Körperseite dem Beschauer zu, während die linke gestützt wird durch die Kissen, auf welchen auch der linke Arm ruht. Allein nicht das Bild einer Schlafenden haben wir vor uns: die Züge erscheinen schmerzerfüllt; der Kopf, zu dessen beiden Seiten aufgelöste Haare herabfallen, ist todesmatt auf die linke Schulter gesunken. Mit dem linken Arm drückt sie eine Schwertscheide, von welcher das Gehänge herabfällt, an die Kissen, während die herabhängende Rechte ein gezogenes Schwert hält; in der Mitte der Brust aber klafft eine Wunde: die Frau hat sich selbst den Todesstoss gegeben und liegt in den letzten Zügen. — Von rechts tritt ein älterer Mann an die Kline heran; einen Mantel um den Unterkörper und den linken in die Seite gestemmten Arm geschlungen, blickt er nach der andern Seite der Kline, ebendorthin mit einem in der ausgestreckten Rechten gehaltenen Stab zeigend. Hier steht der sterbenden Frau zugewandt ein nackter Jüngling, den Kopf gesenkt, die Hände auf dem Rücken gebunden. Er ist herangeführt von einem Jüngling, der hinter ihm in kauernder Haltung sich mit der Schlinge zu thun macht. Bekleidet nur mit einer über den linken Oberarm und den Rücken herabfallenden Chlamys, streckt er den linken Arm (die Hand ist nicht sichtbar) nach dem Rücken des Gebundenen aus und erhebt die Rechte nach hinten, als zöge er an der

[44]) Den Beglückten preist der Schlusschor des ersten Euripideischen Hippolytos Frg. 449:

ὦ μάκαρ, οἵας ἔλαχες τιμάς,
Ἱππόλυθ᾽ ἥρως, διὰ σωφροσύνην κτλ.

[45]) Vgl. Eur. Hipp. 1195 ff.

[46]) Chorikios lässt Hirten bei der Antragscene zugegen sein (Boiss. p. 167), ebenso auf dem im Palast angebrachten Bilde: Hippolytos einen Löwen jagend (p. 157). — Im Euripideischen Hippolytos (v. 88 ff) spielt ein alter θεράπων eine Rolle, den Helbig (*Annali dell' Inst.* 1863 p. 92, 1) auf Sarkophagen wiedererkennen will. Die Londoner Vase substituirt einen richtigen Pädagogen, mehr dem Gebrauche der späteren unteritalischen Vasenmalerei als einer sicheren Ueberlieferung folgend; denn für einen Pädagogen ist Hippolytos zu alt.

[47]) Arch. Ztg. 1871 p. 43; vgl. 1870 p. 51, 1872 p. 158. Die Vase gehörte früher der Sammlung Basti an (*Bullet. dell' Inst.* 1868 p. 185). Höhe ungefähr 0,55 Meter. — Jatta bemerkt, dass sich auf dem Originale kein Weiss finde, nicht einmal auf dem Kopf der Amme; dagegen sei dieser sowie der Kopf des Mannes unmittelbar rechts von der Kline etwas kahl.

[48]) Nach Jatta's Angabe ist dies der obere Streifen. Im unteren Streifen sind *riti funebri* dargestellt.

[49]) Die Säule sowie ein unter der Kline dargestellter breiter Schemel lassen den grossen leeren Raum zwischen den Beinen der Kline nicht mehr unangenehm empfinden. — Der Schemel findet sich öfter unter langen Klinen dargestellt; z. B. auf der später zu besprechenden Vase *Mon. dell' Inst.* 1854 T. 16.

Schlinge. Sein Blick folgt aufmerksam dem linken Arm.

Links von dieser Hauptscene sehen wir drei weibliche Figuren dargestellt. Jener zunächst ein Mädchen in ärmellosem gegürteten Chiton nach rechts im Profil neben einem Stuhl stehend; sie stützt den linken Arm auf die rechte Hand und blickt gespannt nach der Mittelscene. Hinter ihr kommt eiligen Schrittes ein zweites Mädchen herbeigelaufen, welche einen weitärmeligen Chiton mit Ueberschlag trägt, die Linke an die Brust legt und wie erschrocken die Rechte erhebt. Eine dritte Genossin eilt hinter ihr ebenfalls der Mitte zu; bekleidet mit einem ärmellosen gegürteten Chiton und einem langen Tuch, das von beiden Oberarmen herabfällt, legt diese gleichfalls die Linke an die Brust, wendet den Kopf nach links um und streckt nach dieser Richtung den rechten Arm aus, als wollte sie noch Andere herbeiwinken.

Zu den drei Figuren auf der rechten Seite des Bildes übergehend, bemerkt man der Mitte zunächst und dieser zugewandt auf einem altarartigen Sitz eine ältere Frau in kauernder Haltung sitzend, die einen Chiton trägt und von den Knieen aufwärts ganz in einen bis über den Kopf gezogenen und über den Sitz herabfallenden Mantel eingehüllt ist. Den vornübergeneigten Kopf stützt sie mit der rechten Hand; den rechten Arm mit dem ausgestreckten auf dem rechten Bein ruhenden linken. Die Alte wird im Nacken gepackt gehalten von einem hinter ihr stehenden Jüngling, der mit einer von beiden Oberarmen herabfallenden Chlamys bekleidet ist und in der Linken einen langen Stab[50]) hält. Hinter dieser Gruppe steht eine Frau in etwas gebeugter Haltung im Profil nach links; sie ist bekleidet mit Schuhen, Chiton und Mantel, der über den Kopf gezogen bis über die Kniee herabfällt und nur die rechte Schulter sowie die Unterarme freilässt. Ihr linker Arm ist in die Seite gestemmt, während die rechte leicht erhobene, nach unten ausgestreckte Hand unwillkürliche Aufmerksamkeit verräth. Ihr Blick ist auf den Vorgang in der Mitte gerichtet.

Dargestellt ist eine Scene voll tragischen Affektes

[50]) Doch wohl ein Speer.

und an die Tragödie erinnern uns die Personen zum Theil selbst. Die kauernde Alte — doch wohl die Amme jener Frau, welche todesmatt auf der Kline liegt; dabei ein älterer, gebieterisch auftretender Mann — der König, vielleicht ihr Vater oder ihr Gemahl; weiter ein Jüngling — gewiss der Sohn: alles das wartet bestimmter Namen, um eine verständliche Sprache zu reden, denn die Situation erklärt sich nicht aus sich selbst. Welches ist die Sage, welches die Voraussetzung der tragischen Verwicklung? Der Gedanke an den Hippolytos-Mythus liegt nicht fern; Jatta benannte daher die Figuren ohne Weiteres Phaedra, Theseus, Hippolytos; ihm folgte Heydemann (a. a. O.), sich eine ausführliche Begründung dieses Gedankens vorbehaltend. Die Deutung würde dann etwa so lauten: Hippolytos soll angesichts der sterbenden Phaedra seiner Schuld überführt werden; Phaedra, die ihren Verläumdungen durch Selbstmord Nachdruck verliehen hat, hält diese im Tode noch aufrecht[51]). Doch hier stösst man gleich auf Schwierigkeiten; denn es liegt etwas Unwahres und fast Unmenschliches darin, dass die Liebende, dem Tode nahe und ihren Geliebten im Auge, diesen eines schweren Vergehens zeiht, dessen sie sich selbst schuldig fühlt; die Confrontirung des Verläumdeten mit der Verläumderin widerstrebt auf alle Fälle, wie immer motivirt, dem natürlichen Gange der Fabel. Die Situation des Vasenbildes erklärt sich daher weder aus dem erhaltenen Hippolytos des Euripides, noch aus dem früheren Stücke, weil hier, wenn nicht Alles trügt, Phaedra sich erst nach dem Untergang des Hippolytos das Leben nahm[52]). An spätere Tragödiendichter aber, die auf die Gestaltung der Sage irgend welchen Einfluss gehabt hätten, wird doch wohl Niemand mehr denken, um von Lykophron, den Heydemann fragweise nennt (Arch. Ztg. 1870 p. 51, 2), ganz zu schweigen[53]); dieser dürfte sogar hinsichtlich der Zeit Schwierigkeiten machen. Doch

[51]) Mit der Annahme, dass die sterbende Phaedra hier schon, wie in Senecas Tragödie am Schluss, ihre Schuld gesteht, würde man der Sage Gewalt anthun und eine tragische Verwickelung unmöglich machen.

[52]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 37 ff.

[53]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 106 ff.

Euripides und die Dichter bei Seite: bietet das Bild sonst eine und welche Gewähr, dass Hippolytos und Phaedra zu erkennen seien? — Jener herbeigeführte Jüngling blickt beschämt zu Boden und sucht den auf ihn gerichteten Blicken auszuweichen, als drücke ihn das Bewusstsein einer schweren Schuld. Passt das für den tugendhaften, selbstbewussten Trözenier, dessen Lebenswandel keine Verläumdung einen Makel aufzudrücken vermochte[54])? Und weiter: die sterbende Frau führt ein Schwert, während in der heroischen Sage die für Frauen übliche Todesart beim Selbstmord das Erhängen ist[55]). Dass die bildende Kunst in der Todesart Phaedra's mit der griechischen Tragödie[56]) übereinstimmte, beweist das erwähnte Bild von Tor Maranci, sowie die ebenfalls früher angeführten Verse aus Ausonius *Cupido cruci affixus* (32 ff.). Die Räthsel bleiben also, auch wenn man von einer bestimmten Tragödie als Quelle ganz absieht.

Auf eine endgültige Lösung führt der zuletzt erwähnte Umstand: gerade das Schwert muss für die betreffende Sage charakteristisch sein, denn durch die Anbringung der Scheide mit Halter hat der Maler die Bedeutung des Schwertes offenbar noch nachdrücklich betonen wollen. Wir haben somit Kanake zu erkennen, welche sich mit dem vom Vater gesandten Schwert das Leben nimmt. Kanake — und nur diese — hält ein Schwert unter den in der Bilderreihe von Tor Maranci dargestellten Heroinen; auch erwähnt es Ausonius a. a. O. v. 37ff.:

parte truces alia strictis mucronibus omnes
et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa.
coniugis haec, haec patris, et haec gerit hospitis ensem;

und Ovid lässt Kanake schreiben Her. XI 3:

dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.

54) Bei Euripides sagt Hippolytos zu der Amme v. 661 ff.:

θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ
πῶς νιν προσόψει καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

Dem Vater tritt er so stolz gegenüber, dass dieser ausruft v. 937:

τί τέρμα τόλμης καὶ θράσους γενήσεται;

55) Vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 324. Eine Ausnahme macht Eurydike in der Sophokleischen Antigone (v. 1315) und Deianira Soph. Trach. 1130; beide tödten sich mit dem Schwert.

56) Seneca giebt natürlich nur einer crasseren Wirkung zu Liebe der Phaedra ein Schwert, damit der Selbstmord mit gehörigem Pathos auf der Bühne selbst vollzogen werden kann.

In der sitzenden, früher Dido genannten Frau eines Wandgemäldes (Helbig No. 1381b), welche ein in der Scheide steckendes Schwert im Schoosse hat, wies Dilthey Kanake nach (*Bullet. dell' Inst.* 1869 p. 158); er vermuthete ebenfalls Kanake in der stehenden Einzelfigur aus Herculaneum (Helbig No. 1265), welche ein Schwert in der Hand trägt[57]).

Die Quellen für den Mythus fliessen spärlich; eine Hauptquelle für alle späteren Behandlungen der Sage war der Euripideische Aeolos, der durch das ganze Alterthum eine gewisse Berühmtheit gehabt hat[58]); um so mehr ist man berechtigt, einen Zusammenhang zwischen dem Euripideischen Drama und unserer aus der besten Zeit unteritalischer Vasenmalerei stammenden Darstellung vorauszusetzen. Das Bild freilich, welches Welcker (a. a. O. p. 860ff.) vom Aeolos entworfen hat, scheint zu-

57) *Annali dell' Inst.* 1869 p. 63, 2; vgl. Rh. Mus. XXV p. 156. *de Hipp. Eur.* p. 105. — Es ist vielleicht nicht Zufall, dass die in Reliefs als Wöchnerin dargestellte auf einer Kline liegende Alkmene (*Mus. Pio Clem.* IV, 37. Millin *Gall. Myth.* CIX, 429) und Semele (Müller-Wiesel. II 34, 392. *Mon. dell' Inst.* I T. 45 *a*) unserer Kanake — denn diese ist ja auch Wöchnerin — auffallend ähnlich sehen; man vergleiche z. B. den rechten vorn über die Kline herabfallenden Arm. — Weiter bemerkt man an Kanake ein Brustband; ein Kügelchen ist deutlich erkennbar und andere längliche Gegenstände, vielleicht Steinchen, werden nur durch Ungenauigkeit der Zeichnung als Schleifen erscheinen: ohne Frage ein richtiges Periamma, wie es die Knaben der attischen Kindervasen tragen. Für Frauen bezeugt Periammata Diodor (V 64). Aber während das Kreuzband über der Brust bei Frauen oder Mädchen mit nacktem Oberkörper schon auf frühen Vasen vorkommt (z. B. Heydemann Gr. Vas. IX 1. *Mon. dell' Inst.* II 59, anders bei der Selene des Parthenon-Giebels Michaelis T. 6, 17), findet sich einfaches Band oder Kette über der Brust bei Frauen erst auf späten unteritalischen Vasen (z. B. Tischbein II 52. III 35. *Annales de l'Inst. archéol.* XXII 1845 Pl. *M.* Gerhard Akad. Abhandlg. II T. 65, 3), wie denn Männer besonders auf den aus der Fabrik des Assteas stammenden Vasen Brustbänder tragen. Amulete wurden hier offenbar zum Schmuck (vgl. Jahn üb. d. Abergl. d. bös. Blicks, Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1855 p. 43); das Brustband gehört zum Schmuck des Hermaphroditen auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 1369). Für Kanake also muss das Periamma eine besondere Bedeutung haben und zwar eine prophylaktische, wie die Erwägung lehrt, dass sich an das Wochenbett stets allerlei Aberglauben geknüpft hat. Zu den Geschenken, welche Neugeborenen dargebracht wurden, gehörten Amulete (Jahn a. a. O. p. 40ff. K. F. Hermann Lehrb. d. Gr. Antiq. IV 3 p. 282ff.), und es versteht sich, dass die Wöchnerinnen sich selbst gegen üble Einflüsse zu schützen suchten.

58) Vgl. Welcker Gr. Trag. p. 871. Hartung *Eurip. rest.* I p. 265.

nächst keinen sicheren Anhalt zu einer Deutung der Darstellung zu bieten; allein ich glaube, dass Welcker's Vermuthungen nur theilweise das Richtige treffen.

Die Handlung in der ersten Hälfte des Stückes lässt sich nach Fragmenten und der mit Recht herangezogenen elften Heroide des Ovid[59]) mit Welcker ungefähr bestimmen: Aeolos will seine Söhne vermählen, Makareus sucht ihn vergeblich von dem Vorhaben abzubringen, indem er räth, die Schwestern ihren Brüdern zur Ehe zu geben. Es erfolgt die Niederkunft der von Makareus schwangeren Kanake; die Amme soll das Kind, so erzählt Ovid (a. a. O. v. 67 ff.), bedeckt von Zweigen und Binden unter dem Vorwand eines Opfers aus dem Hause schaffen. Sie hat unter Gebeten vorschreitend schon die Schwelle erreicht, als das Kind durch sein Geschrei verrathen und von Aeolos hervorgezogen wird, der darauf mit rasender Stimme den Palast erfüllt v. 73 ff.:

eripit infantem mentitaque sacra revelat
Aeolus, insana regia voce sonat.

Dass es der Tochter Kind war, musste bald an den Tag kommen. Aeolos, völlig ausser Fassung gebracht, folgt blindlings der Eingebung seiner leidenschaftlichen Aufwallung[60]) und schickt der Tochter das verhängnissvolle Schwert. Von dem Vater des Kindes wusste er noch nichts; denn im Drama musste, wie Welcker mit Recht bemerkt, 'das Unglück sich nach und nach dem Aeolos enthüllen und er musste die Tochter in den Tod stürzen, ohne nur ahnen zu können, wie er dadurch auch seinen Sohn tödten würde'. Auf diese allmälige Enthüllung des Verbrechens deutet Frg. 38:

ὁ χρόνος ἅπαντα τοῖσιν ὕστερον φράσει·
λάλος ἐστὶν οὗτος, οὐκ ἐρωτῶσιν λέγει[61]).

Es war daher ein Irrthum Welcker's, dieser Scene bereits ein förmliches Verhör der Amme vorhergehen zu lassen; denn die Amme konnte unmöglich den Namen des Makareus verschweigen, da dieser als eigentlicher Urheber des Verbrechens der beste Ableiter für den ausbrechenden Zorn des Aeolos gewesen wäre. Erst nachdem das Schwert gesandt ist, tritt eine gewisse Ruhe ein und die Fäden können weiter gesponnen werden. — Aeolos forscht jetzt weiter nach; die Amme kommt ihm mit dem vollen Geständniss zuvor, um ihr Pflegekind womöglich noch zu retten[62]). Makareus wird herbeigeführt, denn jetzt musste nothwendig eine Auseinandersetzung zwischen Aeolos und seinem schuldigen Sohne erfolgen. In dieser Scene aber hat auch die sterbende Kanake noch eine Rolle zu spielen. Dass ihre letzten Augenblicke auf der Bühne dargestellt zu werden pflegten, beweist das Epigramm des Lukillios auf einen Mimen *Anth. Pal.* XI 254:

πάντα καθ' ἱστορίην ὀρχούμενος, ἓν τὸ μέγιστον
τῶν ἔργων παριδὼν ἠνίασας μεγάλως.
τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος, ὡς λίθος ἔστης,
καὶ πάλιν ὢν Καπανεύς, ἐξαπίνης ἔπεσες.
ἀλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφυῶς ὅτι καὶ ξίφος ἦν σοι
καὶ ζῶν ἐξῆλθες· τοῦτο παρ' ἱστορίην[63]) —

und einzelne Andeutungen Ovid's machen es wahrscheinlich, dass ihm der Auftritt, welcher Vater und

[59]) Dass Welcker einige rein alexandrinische Ornamente der Heroide mit Unrecht aus der Tragödie herleitete, habe ich *de Hipp. Eur.* p. 105 hervorgehoben.

[60]) Frg. 31:
ὀργῇ γὰρ ὅστις εὐθέως χαρίζεται,
κακῶς τελευτᾷ· πλεῖστα γὰρ σφάλλει βροτούς.
Ovids Kanake sagt von Aeolos v. 15:
imperat heu ventis, tumidae non imperat irae.

[61]) Conington: λάλος τις οὗτος κοὐκ ἐρωτῶσιν λέγει.

[62]) Hierher gehört Frg. 39:
τὰ πόλλ' ἀνάγκη διαφέρει τολμήματα
und die Schilderung bei Ovid (v. 49 ff.), wie die Gebärende aus Furcht und Scham an sich gehalten, um nicht zu schreien; wie sie gern gestorben wäre, wenn nicht ihr Geliebter unter Versicherungen, dass sie dessen Weib werden solle, von dem sie Mutter geworden, sie beschworen hätte zu leben.

[63]) Ausonius (*Epigr.* 84) ahmt dies Epigramm nach v. 6 ff.:
in Canace visus multo felicior ipsa,
quod non hic gladio viscera dissecuit.
Der Mord selbst gehört natürlich nicht auf die Euripideische Bühne. — Hartung (a. a. O. p. 264) hat das griechische Epigramm missverstanden. Welcker lässt die in den Tod gehende Kanake einen 'durch Standhaftigkeit und unerschütterte Liebe glänzenden Monolog' halten. Das würde sie mit andern Heroinen gemein haben und nicht die Pointe des Epigrammes rechtfertigen; und musste es nicht nach Euripideischer Anschauung Bedenken erregen, die eben Niedergekommene einen Monolog recitirend auf die Bühne zu bringen?

Sohn mit der Sterbenden zusammenführte, nicht unbekannt war. So schreibt Kanake v. 7 ff.:

ipse (sc. *Aeolus*) *necis cuperem nostrae spectator adesset,*
auctorisque oculis exigeretur opus.

Am Schluss spricht sie wiederholt von einer Wunde v. 119: *ipse quoque infantis cum vulnere prosequar umbras*

v. 125: *vive memor nostri lacrimasque in vulnere funde.*

Auch zu dem erwähnten Bild des Aristides wird diese hochtragische Scene den Anlass gegeben haben. Einzelheiten derselben bleiben unserer Einsicht verschlossen. Makareus hatte vielleicht geleugnet und wurde nun durch den Anblick der Geliebten seiner Schuld überführt; diese konnte ihres unglücklichen Kindes gedenken[64]. Nur auf eines lässt hier die Oekonomie des Stückes einen sicheren Schluss zu, der zugleich Gewähr für die Richtigkeit der ganzen Combination bietet: Kanake muss Vater und Sohn versöhnen. Den bis aufs äusserste gespannten Conflict feindlicher Stimmungen kann hier nur eine dritte dazwischentretende Person beseitigen; nur sie, die Sterbende, kann wie ein *deus ex machina* die Leidenschaften beschwichtigen. Die Versöhnung aber ist eine nothwendige Voraussetzung des Stückes, wie bereits Welcker sah; den Vater muss die Nachricht von Makareus Tode ganz unerwartet treffen. Aeolos glaubte wohl berathen zu sein, allein er erfährt bald, wie trüglich Menschenwitz ist Frg. 25:

φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἶνος ὡς καλῶς ἔχει·
γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ὄχλος
καὶ σχῆμ᾽, ὀνείρων δ᾽ ἕρπομεν μιμήματα·
νοῦς δ᾽ οὐκ ἔνεστιν, οἰόμεσθα δ᾽ εὖ φρονεῖν.

Der tragische Abschluss des Stückes bedingt den Selbstmord des Makareus; wir haben ausserdem gute Zeugen dafür[65]. Die böse That gebar fortzeugend Böses (Frg. 35). Möglich ist, dass Makareus, des Lebens überdrüssig[66], zur entseelten Schwester eilte und sich selbst mit dem verhängnissvollen Schwert ebenfalls das Leben nahm, wie ein allerdings verdächtiger Zeuge erzählt[67]. Ein *deus ex machina* konnte versöhnend auf ein glückliches Schicksal des Kindes hinweisen[68].

Das Vasenbild habe ich bisher absichtlich unberücksichtigt gelassen; denn nach den gemachten Erfahrungen sind wir nicht berechtigt, auf Vasenbildern Tragödien aufzubauen. Genug, dass unser Bild nachträglich eine ungefähre Bestätigung des gefundenen Resultates liefert: es gab eine Scene zwischen Vater und Sohn, bei welcher auch der sterbenden Kanake eine Rolle zufiel. Wie weit sich im Uebrigen der Vasenmaler an die Tragödie hielt, entzieht sich jeder Berechnung; er hatte sein gutes Recht darauf, für die Anschauung in freier Weise zu verwerthen, was der Dichter im Grossen vorgearbeitet hatte. — Die Darstellung ist einfach,

64) Ebenso lässt sich nicht ausmachen, wie Kanake auf die Bühne kam; vielleicht durch ein Ekkyklema (wie die Leiche der Klytämnestra in der Elektra des Sophokles), oder sie wurde auf einer Kline herbeigetragen.

65) Plato Leg. VIII p. 838c: *ὅταν ἢ Θυέστας ἤ τινας Οἰδίποδας εἰςάγωσιν ἢ Μακαρέας τινὰς ἀδελφαῖς μιχθέντας λαθραίως, ὀφθέντας δὲ ἑτοίμως θάνατον αὑτοῖς ἐπιτιθέντας δίκην τῆς ἁμαρτίας.* Vgl. Hygin *fab.* 242. — Das Fragment 30: *ἀλλ᾽ ὅμως οἰκτρός τις αἰὼν πατρίδος ἐκλιπεῖν ὅρους* kann sich also nicht auf eine wirkliche Flucht des Makareus beziehen; vielleicht sprach er die Absicht aus, das Land zu verlassen.

66) Frg. 34: *γλυκεῖα γάρ μοι φροντὶς οὐδαμῇ βίου.*

67) Stobaeus *Flor.* LXIV 35 (Pseudo-Plutarch *Parall.* 28): *Αἴολος τῶν κατὰ Τυρρηνίαν βασιλεὺς τόπων ἔσχεν ἐξ Ἀμφιθέας θυγατέρας ἓξ καὶ τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν ἀρρένων παίδων, ὧν ὁ πρεσβύτατος Μακαρεὺς Κανάκης τῆς ἀδελφῆς ἐρασθεὶς ἐβιάσατο τὴν προειρημένην. Αἴολος δὲ περὶ τούτων μαθὼν τῇ θυγατρὶ ξίφος ἔπεμψεν· ἣ δὲ ὡς νόμον δεξαμένη τὸν σίδηρον αὑτὴν ἀνεῖλε. Μακαρεὺς δὲ τὸν γεννήσαντα προεξιλεωσάμενος ἔδραμεν εἰς τὸν θάλαμον· εὑρὼν δὲ τὴν ἀγαπωμένην αἱμορραγοῦσαν τῷ αὐτῷ ξίφει τὸν βίον περιέγραψε.* Fingirtes Lemma: *Σωστράτου ἐν δευτέρῳ Τυρρηνικῶν.* — Der Verfasser scheint sich ungefähr an die geläufige, d. h. Euripideische Version der Sage anzuschliessen, ohne für die Details der dramatischen Entwickelung im geringsten maassgebend zu sein; dasselbe gilt von der Hippolytos-Geschichte (*Parall.* 34; vgl. *de Hipp. Eur* p. 52). Das *προεξιλεωσάμενος* verleitete Welcker zu der Annahme, dass Makareus den Vater versöhnte — womit, erfahren wir nicht — und dass Aeolos erst nach dem Tode des Makareus den ganzen Zusammenhang, d. h. die Schuld des Makareus erfuhr. Das ist unmöglich; selbst zugegeben, dass die Amme geschwiegen habe, so lastete schon an und für sich auf Makareus ein starker Verdacht wegen seiner früheren Unterredung mit dem Vater. Auch beweist die Platostelle, dass das Verbrechen an den Tag kam, ehe Makareus in den Tod ging. Nicht als das Opfer ungesühnter und verborgener Schuld, sondern als das Opfer wirklicher Liebe muss er fallen, um bemitleidenswerth zu sein; er mag nicht mehr leben, trotzdem er hätte leben können.

68) Nach Ovid (v. 107 ff.) wird das Kind getödtet, was indess rhetorischer Uebertreibung ähnlich sieht.

sinnig und doch voll Leben; der erzürnte Vater rechtet mit seinem gefallenen Sohne, auf ihn voll Aufregung mit dem Stabe weisend: 'Du bist der Schuldige; doch sieh, der Fluch des Verbrechens ist schon über dich gekommen; denn deiner That schreibe es zu, dass sich die Schwester den Todesstoss geben musste'. Makareus' niedergeschlagener Blick verräth, dass er nichts zu antworten vermag. Er ist gefesselt, ebenso wie die Amme von einem Doryphoros gepackt gehalten wird; dadurch kennzeichnete der Maler treffend die in der Macht des Königs stehende Partei der Schuldigen[69]). Zwei Mädchen eilen bestürzt herbei, eine andere schaut dem Vorgang gespannt zu: es sind die Aeoliden, der Unglücklichen Schwestern[70]), welche der Vater an diesem Tage zu vermählen gedachte[71]). Zur äussersten Rechten noch eine, wie es scheint, ältere Frau, um deren Namen man verlegen ist. Der Maler hatte vielleicht selbst keinen Namen dafür; denn oft bietet, was sich für eine symmetrisch angeordnete und räumlichen Bedingungen unterworfene Composition von selbst versteht, dem ausdeutenden Verstande nicht geringe Schwierigkeiten. Für die Mutter der Aeoliden, der weder Sage noch Drama eine Rolle zuertheilt[72]), passt die äussere Erscheinung dieser Figur nicht[73]). Sie wird also zur Sippe dienender Frauen gehören[74]).

Ist nicht Alles eitel, was ich vorhin über die *anapauomene propter fratris amorem* des Aristides bemerkte, so lassen sich die Worte des Plinius kaum besser illustriren, als durch unser Vasenbild. Wir sehen einen durch körperliche Leiden verschärften Conflict der Stimmungen, kurz 'das gewaltige und herbe Pathos' dargestellt, wie es gerade an den Bildern des Aristides hervorgehoben wird. Mehrere Angaben stimmen darin überein, 'dass Aristides schon vor Alexander's Regierungsantritt ein berühmter Künstler war'[75]). Unser Vasenbild aber fällt offenbar in die Zeit der abnehmenden attischen und der aufblühenden unteritalischen Vasenmalerei. Sollte da eine Beeinflussung des Vasenbildes, dessen Vorlage vielleicht aus Attika stammte, durch jenes berühmte Bild des Aristides nicht möglich gewesen sein? Wie immer aber der Zusammenhang zwischen den Bildern erklärt werden mag: Zufall wird nur der hier spielen lassen, für den es ohne durchsichtige Lösung kein Räthsel giebt[76]).

Die Hoffnung, ein wichtiges auf die Hippolytossage bezügliches Vasenbild gefunden zu haben, erwies sich als trügerisch: um so mehr fordert ein anderes selten berücksichtigtes apulisches Vasenbild, das Heydemann (Arch. Ztg. 1872 p. 159) zuerst richtig auf unsere Sage bezog, zu einer kurzen Besprechung heraus; es ist für die Geschichte der bildlichen Tradition des Hippolytosmythus nicht unwichtig. — Ein aus der früheren Sammlung Fittipaldi in Anzi stammender Krater[77]) zeigt zwei Reihen Figuren übereinander, die verschiedenen Scenen angehören. Unten ist der Kampf bei der Hochzeit der Laodamia dargestellt: ein Kentaur packt die

[69]) Die nächstliegende Analogie bietet die gefesselt herbeigeführte Antigone der bekannten Antigonevasen (Heydemann Eine nacheuripid. Antigone. Gerhard Apul. Vas. XI. *Mon. dell' Inst.* X, 26ff.). — Man hüte sich, dies auf die Bühne zurückzuführen; dort wird die Amme überhaupt bei dieser Scene nicht mehr zugegen gewesen sein.

[70]) Apollodor (I 7, 3) nennt fünf Töchter und sieben Söhne; Plutarch (a. a. O.) und Schol. Hom. Od. κ. 6 sechs Töchter und sechs Söhne, letzteres mit dem Zusatz: *ὁ δὲ Εὐριπίδης ἑτέρως ἱστορεῖ*, was sich indess nicht auf die Anzahl der Kinder zu beziehen braucht.

[71]) Vgl. Frg. 17 u. 18. Ovid lässt Kanake ausrufen v. 105: *nubite felices Parca meliore sorores.*

[72]) Plutarch und Stobaeus (a. a. O.) nennen sie Amphithea, Schol. Hom. Od. (a. a. O.) Telepatra, Apollodor (a. a. O.) Enarete.

[73]) An eine fünfte Aeolide — Apollodor nennt fünf — wage ich erst recht nicht zu denken.

[74]) Reiche Verhüllnng nnd namentlich das Hinaufziehen des Obergewandes über den Hinterkopf kennzeichnet dienende Frauen, besonders Ammen auf unteritalischen Vasen; vgl. Stephani *Compte Rendu* 1863 p 193ff.

[75]) Brunn Künstlergesch. II p. 161.

[76]) Wir finden in unserm Bilde eine auf einer Kline ruhende Frau — eine Anapauomene im Dilthey'schen Sinne. Hat diese der schlafenden Ariadne ähnliche Figur mit Aristides etwas zu thun, so wird die Notiz um so bedeutungsvoller, dass Aristides auch ein Bild *Liberum et Ariadnen* gemalt hat, wobei man unschwer an die schlafende von Dionysos überraschte Ariadne denkt. Möglich also, dass Aristides in der That auf die Ausbildung des Typus der *ἀναπαυόμεναι* nicht ohne Einfluss war.

[77]) Abgebildet und besprochen von Braun *Annali* und *Mon. dell' Inst.* 1854 T. 16 p. 85ff.; vgl. *Bullet. dell' Inst.* 1853 p. 166. Heydemann (a. a. O.) bemerkt: 'später in der Sammlung des Prinzen Napoleon (Fröhner *Catal.* 1868 No. 92); jetzt wo?'

von einem Sessel aufspringende Laodamia; von links eilt mit gezücktem Schwerte Peirithoos zur Hülfe herbei, auf der anderen Seite stürmt Theseus mit geschwungener Keule auf den Kentauren ein; zu beiden Seiten entflieht erschreckt je ein Mädchen. In der Mitte der oberen Reihe sieht man eine lange mit Polstern belegte Kline; davor zwei Mädchen. Diejenige zur Rechten lehnt in lässiger Haltung an der Kline und hat beide Hände auf den Kopf gelegt; ihre Nachbarin hält in der erhobenen Rechten einen Fächer und macht mit der Linken einen Redegestus. Links von der Kline sitzt (n. r.) eine reich bekleidete Frau in trauernder Haltung; den Kopf leise vorüberneigend, hat sie das rechte Bein über das linke gelegt und faltet beide Hände über dem rechten Knie; den linken Fuss stützt ein Schemel. Auf sie zu fliegt Eros mit einer Tänie. Hinter ihr steht eine ältere Frau, welche beide Hände wie erschrocken oder lebhaft gesticulirend erhebt. Kurze weisse Haare und die Verhüllung charakterisiren sie als Amme. Auf der anderen Seite der Kline steht mit der Linken auf einen Krückstock gestützt ein Pädagoge in der üblichen Tracht. Die Rechte im Gespräch erhebend, wendet er sich zu einer rechts stehenden, wie es scheint, älteren Frau, welche die linke Hand in die Seite gestemmt hat, und die rechte an das Kinn legend, aufmerksam zuhört.

Eine trauernde Frau, auf die Eros zufliegt, also eine unglücklich Liebende, hinter ihrem Sitz eine lebhaft gesticulirende Amme, weiter Dienerinnen in eifriger Unterhaltung: wer kann da um Namen verlegen sein? Heydemann wies bereits auf die Worte des Euripideischen über Phaedras Krankheit sich unterhaltenden Chores hin Hipp. 269:

ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος —

und dieselbe Scene illustriren ja die Sarkophage so oft. Gerade der Umstand aber verleiht diesem Vasenbilde Wichtigkeit, dass es für uns das erste Glied einer Kette ähnlicher Darstellungen bildet. Es wird Zufall sein, dass auch die Gruppe des mit einer Frau eifrig sich unterhaltenden Pädagogen später ähnlich wiederkehrt auf dem Pariser und dem mit diesem verwandten Spalatiner Sarkophage (vgl. unten Anm. 81 *FG*), wo ein älterer Mann in eifrigem Gespräche mit einer Frau, welche ein Kind auf dem Arm trägt, dargestellt ist. Zweifellos dachte sich der Sarkophagarbeiter, dass der Alte die Unschuld seines Herrn, des Hippolytos, lebhaft vertheidige[78]. Auf dem Vasenbilde freilich kann man sich als Thema der Unterhaltung zwischen dem Pädagogen und der Dienerin doch wohl nur Phaedra's Krankheit denken[79]; allein die Figur des Pädagogen erinnert passend an Hippolytos, den Gegenstand der unglücklichen Liebe, und damit zugleich an den tragischen Ausgang der Liebesgeschichte. — Dem Drama steht der Vasenmaler durchaus selbständig gegenüber: Theseus ist nicht eine Theorie führend oder in der Unterwelt weilend gedacht, sondern wir sehen ihn die Braut des Peirithoos schützen[80]; die Wahl dieses Abenteuers erklärt sich daraus, dass es Gegenstand bildlicher Tradition war.

4.

Eine genaue Besprechung aller Hippolytossarkophage, obschon eine verlockende Aufgabe, wäre verfrüht, bevor das gesammte Material veröffentlicht ist. Nur hier und da kann man jetzt schon einsetzen, berichtigend oder ergänzend, und vorbauen einer zusammenfassenden Betrachtung, die sich mehr an gewisse gemeinsame in den Darstel-

[78]) Ich habe die Scene gedeutet *de Hipp. Eur.* p. 38 ff.

[79]) Andernfalls müssten auch die übrigen Figuren auf irgend eine spätere vom Maler erfundene Scene gedeutet werden, was schon die Abwesenheit des Theseus verbietet. — Heydemann berührt eine zweite Möglichkeit, dass sich der Pädagoge über die einseitige Götterverehrung seines Herrn (Eur. Hipp. 88 ff.) unterhalte. Dies Thema kann weder seine Nachbarin noch uns interessiren, die wir doch über das im Bilde Gegebene nicht hinausgehen dürfen.

[80]) Jenes sind die Versionen der beiden Euripideischen Stücke (vgl. *de Hipp. Eur.* p. 36). Für dieses könnte man die Worte der Ovidischen Phaedra *Her.* IV 109 ff. anführen:

tempore abest, aberitque diu Neptunius heros:
illum Pirithoi detinet ora sui.

Allein trotz der scheinbaren Bestätigung, welche unsere Vase für die Auffassung Birt's liefert, dass Ovid die Hochzeit des Peirithoos im Sinne habe, halte ich an meiner a. a. O. motivirten Ansicht fest, dass dem römischen Dichter die Version des ersten Hippolytos vorschwebte, wonach Theseus in der Unterwelt weilt. Die Abweichung des Malers erklärt sich sehr einfach aus dem oben angegebenen Grunde.

lungen unseres Mythus hervortretende Züge halten wird[81]).

Auf der einen Langseite des Agrigentiner Sarkophages (*B*) ist unter seinen Jagdgenossen Hippolytos dargestellt, dem die Amme Phaedra's Anträge überbringt. — Die Amme steht in gebückter Haltung fast wie lauernd, und verfolgt aufmerksam die Mienen des Jünglings; sie scheint ihm zuzureden, worauf der Gestus ihrer rechten Hand deutet, während die Linke deutlich ein Täfelchen hält[82]). Hippolytos aber beachtet sie nicht mehr; den Kopf etwas nach rechts neigend blickt er betrübt auf einen tafelähnlichen Gegenstand in seiner Linken. Brunn bemerkt darüber: (*Annali dell' Inst.* 1857 p. 42): '*ma tenendo* (sc. Ippolito) *nella sinistra un' oggetto poco distinto e che, dopo aver riconosciuto la lettera nella mano della nudrice, difficilmente potremo prendere, come si è voluto, per una seconda lettera, porge questo ad un suo compagno* etc'. Es wäre also der Moment vor der Briefübergabe dargestellt und der Antrag käme damit gar nicht zu seinem Rechte. Allein der Gegenstand in der Linken des Jünglings gleicht deutlich einem zusammengelegten Diptychon[83]); es ist somit zweifellos, dass der An-

[81]) Verweise erspart die folgende Uebersicht der Sarkophage. Eine neue Benennung mit Buchstaben war erforderlich, da die Hinck'sche (*Annali dell' Inst.* 1867 p. 110) unzureichend geworden ist. Für freundliche Auskunft im Einzelnen bin ich Herrn Prof. Robert sehr zu Dank verpflichtet. — Ich füge gleich ein Verzeichniss derjenigen Wandgemälde bei, welche für uns besonders in Betracht kommen werden.

A in Petersburg. *Mon. dell' Inst.* VI T. 1, 2, 3. Brunn *Annali dell' Inst.* 1857 p. 36 ff.

B in Agrigent. Politi *Ippolito e Fedra scultura nel sarcofago Agrigentino* T. 1 ff. Politi *Viaggiatore in Girgenti* T. 68—71. Serradifalco *Antich. di Sicilia* III T. 45. Schmidt Arch. Ztg. 1847 T. 5 und 6, p. 65 ff. Die beiden Schmalseiten sind auch in Barthold's Ausgabe von Euripides' Hippolytos (Berl. 1880) hinter der Einleitung abgebildet. Aeltere ungenügende Publikationen zählt Welcker auf (*Philostr.* p. 419).

C in Woburn Abbey. *Woburn Abbey marbles* T. 13. Michaelis *Ancient marbles* p. 723 ff.

D in Villa Medici. Matz-Duhn Antike Bildw. II p. 265 No. 2910.

E in Villa Albani. Winckelmann *Mon. ined.* 102. Zoega *Bassir.* T. 50. Brunn Vorlegebl. T. 9, 1.

F in Paris (Louvre). *Mon. dell' Inst.* VIII T. 38, 1. Hinck *Annali dell' Inst.* 1867 p. 115 ff. Conze Vorlegebl. Ser. V T. 12, 2.

G in Spalato. Conze, Römische Bildw. einheim. Fundorts in Oesterreich I p. 1 ff. T. 1 (Denkschr. Akad. d. Wissensch. in Wien 1873 XXII). Conze Vorlegebl. Ser. V T. 12, 1.

H im lateranensischen Museum. Benndorf u. Schöne d. antik. Bildw. d. Later. Mus. No. 394. *Mon. dell' Inst.* VIII T. 38, 2, 2 *a*, 2 *b*. Hinck *Annali dell' Inst.* 1867 p. 109 ff.

I in Villa Albani. Raffei *osservaz. sopra alcuni ant. mon. nella villa Albani* (*diss.* VII) T. 1. Zoega *Bassir.* T. 49.

K in Villa Panfili. Matz-Duhn II p. 266 No. 2911. Abgeb. T. 8, 2, wie auch die andern von uns abgebildeten Sarkophage nach Eichler's für das Institut angefertigter Zeichnung.

L in Pisa (Campo Santo). Dütschke Antike Bildw. in Oberital. I p. 17 ff. Gori *inscript. Etrur.* III T. 42. Lasinio *scult. del campo santo* T. 73, 74.

M in Florenz. Dütschke a. a. O. III p. 32 ff. Gori *inscript. Etrur.* III T. 23. *Galler. di Fir.* Vol. II Ser. IV T. 91, 92.

N in Capua. Gerhard Antike Bildw. T. 26. Brunn Vorlegebl. T. 9, 2.

O in Benevent. de Vita *ant. Benevent.* I p. 323.

P in Paris (Louvre). Bouillon *Mus. des antiq.* III, *basrel. Pl.* 21. Clarac *Mus. d. sculpt. Pl.* 213, 228 (schlechte Abbildung; vgl. Clarac *Basrel.* p. 634. Zoega *Bassir.* I. p. 238). Der Sarkophag war früher in Villa Borghese.

Q früher zur Sammlung Pourtalès-Gorgier gehörig. *Catalogue des objets d'art de Pourtalès-Gorgier* (Auctionskatalog, Paris 1865) No. 63. Abbildung p. 28. Vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 321. Auf T. 7, 2 abgebildet.

R in S. Maria sopra Minerva. Matz-Duhn II p. 268 No. 2913.

Fragmente:

S in Paris (Louvre). Bouillon III *Basrel. Suppl.* Pl. II 21. Clarac Pl. 213. 229.

T in Villa Wolkonsky. Matz-Duhn II p. 268 No. 2914.

U in Villa Giustiniani. *Gall. Giustin.* II T. 80. Matz-Duhn II p. 267 No. 2912.

Hippolytos-Meleager:

V in Palazzo Lepri-Gallo. Matz-Duhn II p. 269 No. 2915. Abgebildet auf T. 8, 1.

Griechischer Sarkophag:

W in Konstantinopel. Frick Arch. Ztg. 1857 T. 100 p. 33 ff. (vgl. 1858 p. 131). Brunn Vorlegebl. T. 9, 3.

Wandgemälde:

a Rom (Thermen des Titus). Mirri *terme di Tito* T. 43. Ponce *déscript.* T. 42. Thiersch *veter. artific. opera veter. poetar. carminib. optime explic.* T. IV. Früher fälschlich auf Adonis bezogen; vgl. Jahn a. a. O. p. 316 ff. Nach Ponce abgebildet auf T. 7, 3.

b Rom. Bartoli *Picturae antiq. cryptar. Rom.* T. 6. Früher ebenfalls auf Adonis bezogen; vgl. Jahn a. a. O. p. 319.

c Pompeji. Helbig No. 1246. Zahn II 61. Panofka Bild. ant. Lebens 17, 4.

d Herculanum. Helbig No. 1244. *Pittur. d'Ercol.* III 15. *Mus. Borb.* XI 2.

e Pompeji. Helbig No. 1242. *Mus. Borb.* VIII 52. Zahn III 95. Gell *the topography, edifices and ornaments of Pompeji* II 79.

f Pompeji. Helbig No. 1243.

Relief eines silbernen Discus:

α aus Herculanum. *Pitture d'Ercol.* V (= *Bronzi d'Ercol.*) p. 267; vgl. Jahn a. a. O. p. 305.

[82]) Das Täfelchen ist zwar etwas abgerundet; es kann aber gleichwohl nur ein solches verstanden werden.

[83]) So auf der Eichler'schen Zeichnung; vgl. auch die Abbildungen bei Serradifalco, Politi.

trag gerade gemacht ist. Hat also die Amme einen Theil des Briefes zurückbehalten?

Dem richtigen Verständniss der Scene wird uns eine Elegie des Ovid (*Amor.* I 11) näher bringen. Nape, vertraut mit den Ränken verstohlener Liebe, soll eine Liebesbotschaft an Corinna übermitteln v. 15ff.:

vacuae bene redde tabellas;
verum continuo fac tamen illa legat.
aspicias oculos mando frontemque legentis;
e tacito vultu scire futura licet.
nec mora, perlectis rescribat multa, iubeto:
odi, cum late splendida cera vacat[84]).

Besser lässt sich unsere Scene kaum illustriren: der Antrag ist gemacht, die Amme redet zu und hält ein Täfelchen für die Antwort bereit. In der Poesie fand dies Motiv bekanntlich weitere Verwendung: Sabinus verfasste Antworten auf Ovids Heroiden (*Amor.* II 18. 30: *legit ab Hippolyto scripta noverca suo*). Ebenso deutet auf einem schönen pompeianischen Bilde (*c*) der Umstand, dass die Amme mit der Linken einen Stilus gefasst hat, während die Rechte dem Hippolytos eine Schreibtafel mit der Liebeserklärung hinhält, darauf hin, dass sie eine Antwort haben will[85]). Gewöhnlich erfolgte die Antwort auf demselben Diptychon[86]); doch bedient sich z. B. der keusche Habrokomes bei Xenophon Ephesius (II 5) eines zweiten Täfelchens für das abschlägige Antwortschreiben auf Manto's Antrag, den eine Dienerin übermittelte: *κἀκείνην μὲν τὴν πινακίδα κατέχει, ἄλλην δὲ γράφει καὶ δίδωσι τῇ θεραπαίνῃ*[87]).

Irre ich nicht, so lässt sich das Gefundene verwerthen für die Interpretation des merkwürdigen Sarkophages aus Villa Albani (*E*). Hier ist in der Mitte Hippolytos dargestellt, auf einem Löwenfell sitzend und in der Linken einen Stab haltend; er wendet den Kopf nach rechts einem Jüngling zu, der in der erhobenen Rechten ein Diptychon hält, während auf der anderen Seite in gekrümmter Haltung die Amme steht und Hippolytos eine Rolle oder ein Diptychon[88]) hinhält, welches dieser bereits mit seiner Rechten gefasst hat. Links von dieser Scene bemerken wir drei Jagdgenossen mit Pferden, rechts die trauernde Phaedra, umgeben von ihren Dienerinnen.

Da der Vergleich mit ähnlichen Darstellungen die Deutung vollkommen sichert, so konnte ich auch den sitzenden Jüngling, dem die Amme einen Brief übergiebt, ohne Weiteres Hippolytos nennen, oder bieten andere Monumente den geringsten Anhalt zu einer anderen Benennung? Winckelmann's Ansicht, dass der stehende Jüngling zur Rechten Theseus sei, welcher Phaedra's Anklagebrief vorzeige, während Hippolytos einen Liebesbrief von der Amme bekommt, ist längst zurückgewiesen[89]); eine solche Verknüpfung auseinanderliegender Momente wäre unerhört. Und ein Jäger unter Jagdgenossen, kann das jemals Theseus sein? Zoega will beide Male denselben Brief erkennen: Hippolytos erhält den Brief und giebt ihn einem seiner Begleiter zum Vorlesen, was Brunn (*Bullet. dell' Inst.* 1849 p. 60) billigt, freilich nicht ohne das Auffallende solcher Darstellungsweise hervorzuheben (*maniera aliquanto straordinaria, con cui ha riunito l'artista due azioni consecutive in una sola*). — Schmidt (Arch. Ztg. 1847 p. 70) meinte, durch die Diptycha werde auf den Bildungseifer und die Bücherwuth des trözenischen Orpheotelesten (Eur. *Hipp.* 952ff.) hingewiesen, eine Ansicht, die Jahn später (Arch. Ztg. 1863 p. 28) zustimmend so ergänzte: 'Dann werden aber auch die beiden Diptycha entgegengesetzte Bedeutung haben und das von dem Begleiter dem Hippolytos mit solchem Nachdruck entgegengehal-

[84]) Von einer Spröden sagt Ovid *Ars Am.* I 479ff.:
legerit et nolit rescribere, cogere noli;
tu modo blanditias fac legat usque tuas.

[85]) So erklärte die Scene schon Panofka, dem sich Jahn (a. a. O. p. 318ff.) anschliesst.

[86]) So die Antwort der Corinna auf jenes Schreiben des Ovid; vgl. auch Properz IV 23 (II.).

[87]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 98ff.

[88]) Zoega (*Bassir.* p. 240) unterscheidet ausdrücklich *quella ravolta e quella apparentamente quadrata.* Nach der Eichler'schen Zeichnung gleicht der Gegenstand eher einem Diptychon.

[89]) Vgl. Zoega (a. a. O. p. 240) und Jahn (a. a. O. p. 321), der lieber noch den sitzenden Jüngling Theseus nennen möchte, welchem die Amme die Nachricht vom Tode der Phaedra und ihren Brief bringt, während Hippolytos den Brief der Phaedra zu seiner Rechtfertigung vorzeigt, diese Ansicht aber ebenfalls als keineswegs befriedigend bezeichnet — und mit Recht.

tene Diptychon als ein Symbol sittlicher Mahnung aufzufassen sein'. Für einen Steinmetz wäre der Einfall, einen neuen Herakles am Scheidewege darzustellen, doch wohl allzu witzig.

Die richtige Deutung, glaube ich, ist einfacher: Hippolytos hat Phaedra's Brief einem seiner Begleiter zum Vorlesen übergeben; während er zuhört, steckt ihm die Amme ein Täfelchen für die Antwort zu, das er mechanisch und unbewusst hinnimmt. Der Hinweis auf eine schriftliche Antwort ist uns nicht neu[90]), aber neu ist die merkwürdige Verwendung dieses Motivs. Eine Erklärung hierfür giebt die Erwägung an die Hand, dass man es liebte, sich einen Verstorbenen unter dem Bilde des keuschen Trözeniers zu denken. Diese Anspielung verdeutlicht hier die Schriftrolle in der Rechten des Jünglings; denn die später für Sarkophage typisch gewordene Darstellung des Verstorbenen mit Schriftrolle[91]) hat ihre Vorläufer in guter Zeit. Ich erinnere nur an die Porträtgruppe eines pompeianischen Bildes[92]): ein älterer Mann hält in seiner Rechten eine Rolle, neben ihm (l. v. B.) eine jüngere Frau mit einem Diptychon in der Linken, einen Stilus in der Rechten, welchen sie an den Mund legt. — Conze (a. a. O. p. 9) erkannte in dem Hippolytos und der Amme des Spalatiner Sarkophags (*G*) Porträts und erklärte die Anbringung des Diptychons in der Rechten des Jünglings sowie die eigenthümliche Haltung der Hand bei der Amme gewiss mit Recht aus dem für die Darstellung Verstorbener allgemein üblichen Typus.

Auch die übrigen Figuren des Sarkophages zeigen, dass der Verfertiger seine eigenen Wege ging: wie ist die Scene rechts zu erklären? Der nach links ausschreitende Jüngling, welcher in der Linken einen Stab hält und die Rechte in lebhaftem Redegestus vor der Brust erhebt[93]), kann doch schwerlich Hippolytos sein, da er nicht wie dieser hohe Schuhe trägt[94]). Aber angenommen, man hätte ihn zu erkennen: welche Scene ist dargestellt? Eine persönliche Liebeserklärung vor der Briefübergabe wäre eine Erfindung ohne Sinn und Verstand. Nach dem verfehlten Versuch der Amme griff bei Seneca und Euripides im ersten Hippolytos (*de Hipp. Eur.* p. 30ff. 33ff.) allerdings Phaedra persönlich ein, allein die Amme war in diesem Falle gar nicht zu einer Erklärung gekommen. Lässt man dagegen, wie der Verfertiger des Sarkophages von Villa Albani, diese den Antrag ausrichten, so ist damit die Sache abgethan. Auch nimmt hier die ausführlich geschilderte Liebeskrankheit der Phaedra zu sehr das gegenständliche Interesse in Anspruch; die Amme ist ganz mit ihrer kranken Herrin beschäftigt, sie scheint ihr wie fragend in's Gesicht zu blicken[95]). Müsste sie nicht, falls in dem Jüngling Hippolytos zu erkennen ist, vielmehr diesem, wie gewöhnlich, zugewandt sein? Doch ehe wir weitere Vermuthungen wagen, ist es nöthig, einige zweifellos verwandte Sarkophagdarstellungen zu berücksichtigen.

Die Sarkophagplatte in Woburn Abbey (*C*) kommt zunächst in Betracht; sie ist zusammengesetzt aus zwei Stücken, die Zoega noch getrennt in der Villa Aldobrandini in Frascati sah. Der Augenschein lehrt, dass die jetzige Zusammensetzung der Stücke falsch ist; sie sind einfach zu vertau-

90) Sehr ähnlich ist die Situation auf dem Agrigentiner Sarkophag (*B*), namentlich wenn man mit Brunn (a. a. O. vgl. *Bullet. dell' Inst.* 1849 p. 60) annimmt, dass dort Hippolytos das erhaltene Diptychon einem seiner Begleiter übergebe.

91) Die Unterscheidung zwischen Diptychon und Schriftrolle fällt auch auf christlichen Sarkophagen oft schwer.

92) Sogliano *le pittur. mural. camp.* No. 673. *Giornale d. Scavi N. S.* I p. 6 T. II. — Vgl. auch die Jünglinge mit Schriftrollen Helbig No. 1420ff.

93) Apuleius *Met.* II 21: *porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigit et infesto pollice clementer subridens infit* etc. Der *infestus pollex* ist bei unserer Figur deutlich zu erkennen. Die Gesten- und Zeichensprache der Alten verdiente endlich eine Bearbeitung.

94) Die Verletzung des in Sarkophagdarstellungen befolgten Principes, wonach dieselbe in verschiedenen Scenen vorkommende Figur durch dieselbe Gewandung bezeichnet zu werden pflegt (Jahn, Arch. Ztg. 1844 p. 370; Robert, Arch. Ztg. 1875 p. 140), wäre bei der Nähe der Figuren um so auffallender. Auch die Haartracht der Jünglinge scheint verschieden. Auf mehrscenigen pompeianischen Bildern ist die Identität des Costüms ein Mal, im Hesionebild (Helbig No. 1131) verletzt, ohne dass sich ein Grund dafür angeben liesse (vgl. Trendelenburg Arch. Ztg. 1876 p. 91, 15).

95) Sehr ähnlich ist die Darstellung der liebeskranken Phaedra auf der fragmentirten Sarkophagplatte in Paris (*S*).

schen[96]). Dann erhalten wir links die Jagdgenossen des Hippolytos aufmerksam die Köpfe nach rechts wendend; derjenige, welcher dem Vorgang auf der rechten Seite am nächsten ist, scheint seinen Kameraden Mittheilung über Phaedra's Antrag zu machen. — Auf der anderen Seite sieht man Phaedra erschrocken über die barsche Abfertigung ihres Antrages zusammengesunken; eine Dienerin stützt der erschöpften Herrin den linken Arm und hilft den Schleier lüften, während die Amme wie schützend ihre Rechte auf Phaedra's Brust legt. Beider Blicke sind ängstlich nach links gerichtet, wo ihnen zunächst ein Jüngling steht, welcher die Rechte an den Schwertgriff legt, und seinen Herrn — denn Hippolytos wird der Jüngling neben ihm zu nennen sein — fragend anblickt, ob er die zugefügte Schmach gebührend rächen solle[97]). Auf der anderen Seite der sitzenden Phaedra bemerkt man ebenfalls einen Jagdgenossen.

Die Figur des Hippolytos ist leider nur zur Hälfte erhalten und damit fehlt ein wesentlicher Stützpunkt für die ins Einzelne gehende Ausdeutung dieser Scene. Aber die Thatsache bleibt bestehen, dass der Bildhauer das bekannte Motiv der liebeskranken Phaedra[98]) in neuer und eigenthümlicher Weise verwerthete, indem er sie mitten unter den Jagdgenossen des Hippolytos auftreten liess[99]).

Weiter erwähne ich die Sarkophagplatte aus Villa Medici (*D*). Auf der linken Seite sind vier Jagdgenossen des Hippolytos dargestellt, auf der anderen Seite 'ein Jüngling (Hippolytos?) en face; der Kopf ist etwas n. r. erhoben, in der gesenkten rechten Hand hält er einen Gegenstand, der einem Schreibtäfelchen gleicht'. Rechts von ihm ein zweiter Jüngling en face; den Kopf jenem zuwendend, nähert er die rechte jetzt mit einer Lyra ergänzte Hand der linken Schulter. Rechts davon Phaedra auf einem Stuhle[100]), ihr Haupt ist ohnmächtig zurückgesunken. Die Rechte legt sie auf die Schulter einer vor ihr stehenden nach r. gewendeten Dienerin; zwei andere Dienerinnen erscheinen dahinter. 'Im Hintergrunde l. von der letzt beschriebenen Gruppe noch in flacher Zeichnung die Beine eines Jägers in kurzer Tunica nach r.'

Endlich ist beachtenswerth die Darstellung der kleinen auf T. 7, 2 abgebildeten Sarkophagplatte (*Q*). Rechts sieht man auf einem Stuhl die wie todesmatt zurücksinkende Phaedra; mit der Linken stützt sie sich auf den Sessel, die erhobene Rechte scheint das Obergewand zu fassen. Die hinter ihr stehende Amme legt die Linke auf Phaedra's Schulter und erhebt die Rechte zuredend, während eine zweite Dienerin im Hintergrund den rechten Arm der Herrin fasst. Eros, nachdenklich vor sich hinblickend, stützt sich auf Phaedra's Kniee. Dieser

[96]) Nach ihrer jetzigen Zusammensetzung sollte man meinen, die Stücke gehörten überhaupt nicht zusammen, da die Blicke aller Figuren vom Mittelpunkt abgewandt sind und die Composition auf diese Weise vollständig auseinanderfällt. Doch sind die ruhenden Jagdgenossen gar nicht anders unterzubringen, da sie als Einzelcomposition keinen Sinn haben. Ich halte es daher für irrthümlich, wenn Michaelis (a. a. O. p. 724) zu diesem Stück bemerkt: *apparently one of the sides*, während er das andere Stück der Front zuweist. Durch die Vertauschung der Stücke entsteht in der Mitte der Darstellung ein Einschnitt. Eine Analogie hierfür bietet die zweifellos richtig zusammengesetzte Sarkophagplatte aus Villa Medici (*D*), wo zwei den unsrigen ähnliche Scenen in der Mitte durch 'einen unbedeutenden Zwischenraum' mit einem jetzt ergänzten Baume, dessen unterster Stamm jedoch alt ist, getrennt werden. — Der Kopf des Jünglings zur äussersten Rechten auf *C* ist ergänzt; da aber nach Eichler's Angabe nur der Zeigefinger der rechten Hand, nicht wie Matz angab, der ganze rechte Unterarm neu ist, so wird die Kopfhaltung dem Gestus entsprechend im Wesentlichen richtig sein. Dass noch ganze Figuren fehlen, glaube ich nicht. Wir haben jetzt elf Figuren, während die verwandte Seite des Petersburger Sarkophages (*A*) nur neun Figuren, die durchaus malerisch componirte Darstellung des Agrigentiner (*B*) nur zwölf aufweist.

[97]) Aehnlich erklärt Brunn in der entsprechenden Scene des Petersburger Sarkophages (*A*) den Gestus des zweiten Jünglings rechts von Hippolytos a. a. O. p. 42: *se peraltro non erriamo nel supporre, che il giovane postovi appresso stia per afferrar colla destra la spada che gli riposa nella sinistra, come irato della scena che passa tra Ippolito e la vecchia e come pronto a vendicar tal affronto* etc. — Auf dem Bilde des Chorikios bekommt die Amme regelrechte Prügel, nachdem sie sich ihres Auftrages erledigt hat.

[98]) Auffallend ähnlich ist z. B. die leidende Phaedra des Petersburger Sarkophages (*A*), wie ich später zeigen werde.

[99]) Dieser nicht sehr glückliche Versuch ist die Folge der bei bildlicher Tradition allmählig sich vollziehenden Verschmelzung ursprünglich getrennter und verschiedener Scenen. Ein Dichter wird den sonderbaren Einfall schwerlich gehabt haben; denn selbst die wenig zurückhaltende Phaedra des Seneca wünscht aus begreiflichen Gründen keine Zeugen bei ihrer Erklärung (v. 600 ff.).

[100]) 'Neben dem Stuhle steht ein Eros e. f. die Rechte erhebend.'

Gruppe gegenüber sitzt Hippolytos, der in der Linken ein Diptychon hält und mit erhobener Rechten sich abwendet. Vor ihm steht ein Jagdgenosse mit Speer, im Hintergrund wird noch ein anderer sichtbar, der einen Schild trägt. Neben Hippolytos sitzt ein Hund. — 'Das Relief scheint aus später Zeit und mittelmässig gearbeitet' bemerkt Jahn (a. a. O). Die Anordnung der Figuren ist schematisch und eine eigentliche Handlung fehlt. Berücksichtigung aber verdient dieser späte Versuch einer neuen Gruppirung bekannter Typen auch wegen des sitzenden Hippolytos.

Es kann kaum Zufall sein, dass übereinstimmend mit den besprochenen Reliefs auf dem Sarkophag aus Villa Albani links Hippolytos und die Jagdgenossen, rechts Phaedra dargestellt ist, während sie sonst immer auf der linken Seite erscheint. Der Sarkophagarbeiter hat vermuthlich aus den in seiner Vorlage getrennten Darstellungen der liebeskranken Phaedra und des Antrages unter Berücksichtigung von Darstellungsweisen, wie sie uns in den besprochenen Sarkophagen (*C D*) vorliegen, seine eigene Composition ohne Ueberlegung zusammengeschweisst. Die Figur des nach links schreitenden Jünglings ist aus den oben angegebenen Gründen schwerlich ein missverstandener Hippolytos [101]). Es scheint der in lebhafte Action umgesetzte Jüngling zu sein, welcher auf *C* ebenfalls links von der Phaedragruppe steht und seinem Unwillen über den frechen Antrag Ausdruck verleiht, was vielleicht auch hier der zu Grunde liegende Sinn ist: also mehr eine Füllfigur, welche beide Scenen verbinden soll. Die schlechte Anordnung der Darstellung — die Scene rechts ist auf einen unverhältnissmässig kleinen Raum beschränkt — könnte auf den Gedanken führen, dass der Sarkophagarbeiter auch hier nur eine Scene habe darstellen wollen trotz des in einer Wiederholung der Amme liegenden Widerspruches: doch wozu dieser wenig durchdachten, zusammengewürfelten Composition gegenüber weitere Möglichkeiten andeuten?

101) Es versteht sich, dass Tracht und Jugend verbieten, an Theseus zu denken.

5.

Auf dem aus Salonichi stammenden Sarkophage in Constantinopel (*W*) ist links umgeben von zwei Dienerinnen die liebeskranke Phaedra dargestellt, auf welche Aphrodite durch Eros einen Pfeil abschiessen lässt [102]). Phaedra entsprechend sieht man auf der rechten Seite einen Jüngling sitzen, den Heydemann (Arch. Ztg. 1872 p. 157 ff.) mit Recht Hippolytos genannt hat; er hält in der erhobenen Linken einen Dreizack, eine von Jägern öfter geführte Waffe [103]), auf seinen Knieen ruht ein Schwert [104]). Ihm gegenüber steht ein Jagdgenoss, während man im Hintergrunde einen Sclaven [105]) bemerkt, der damit beschäftigt ist, einen Eber auf ein neben ihm stehendes Pferd [106]) aufzuladen. Beide Scenen werden getrennt durch eine Säule mit bekränzter Basis und breitem kuppelförmig auslaufendem Aufsatz, offenbar die Andeutung eines Artemisheiligthums [107]).

Nach Heydemanns Auffassung 'wird in jeder Scene die Thätigkeit und das Gebahren, hier der Phaedra, dort des Hippolytos in scharfem Gegensatz gegen einander geschildert'. Es sei der Gegensatz der 'unter Aphrodite willenlos leidenden Phaedra' und des 'thätigen Hippolytos, als Jäger und freiwilliger Verehrer der Artemis'. Ich glaube, dass uns eine eingehende Prüfung der Darstellung auf eine etwas andere Formulirung des Gegensatzes bringen wird. — Links erkennt Heydemann den Moment, wo Phaedra ihr räthselhaftes Schweigen gebrochen und den Namen des Geliebten ausgesprochen hat (Eur. *Hipp.* 352), worüber die Amme heftig erschrickt und in der Aufregung die Linke der Herrin ergreift, während sie die Rechte entsetzt

102) Es ist bekanntlich ein beliebtes Thema alexandrinischer Erotik, dass Aphrodite Eros herbeiruft und ihn schiessen heisst; vgl. Rohde Gr. Rom. p. 149, 4.

103) Vgl. Wieseler *de vario usu tridentis* (*Index Schol.* Götting. 1873) p. 10.

104) Bei Seneca (Phaed. 52 ff.) sagt Hippolytos zu einem seiner Jagdgenossen: *tu iam victor — curvo solves viscera cultro.*

105) Als Sclave charakterisirt ihn der Schurz um die Lenden.

106) In der Abbildung gleicht das Thier eher einem Maulesel.

107) Ueber die Sitte der Weihung von Jagdbeute an Artemis vgl. Bötticher Baumcultus d. Hellenen p. 69 ff. Helbig Unters. p. 299. Schömann Gr. Alterth. II p. 233. — Ein ähnliches *sacellum* mit angeheftetem Hirschgeweih findet sich auf einer Candelaberbasis dargestellt; Gerhard Ant. Bildw. T. 83, 2.

aufs Haupt legt. Es ist hier aus der schlechten Abbildung und den stark ergänzten Figuren zu viel herausgelesen. Beide Köpfe fehlen und von dem rechten Arm der Amme bemerkt Frick, dass er hoch erhoben sei; die verstümmelte rechte Hand aber den Gestus nicht mehr deutlich erkennen lasse. 'Von Phaedra's linker Hand sind der Daumen und die zwei nächsten Finger ausgestreckt, die andere Hand liegt auf der Brust und scheint das Gewand zusammenzuhalten'[108]). Also berechtigt uns nichts eine besondere Erregung in den Figuren vorauszusetzen, und vielleicht deutet der Gestus der Dienerin im Hintergrunde vielmehr auf das räthselhafte Schweigen der sprachlosen Liebe hin. 'Sie hat das fein gearbeitete Gesicht, das einzig erhaltene auf dieser ganzen Seite, dem Hintergrunde zugekehrt, der Zeigefinger der etwas langen rechten Hand ist

[108]) Ueber Phaedra's Kopf bemerkt Frick: 'der Kopf fehlt, doch scheint es, als habe man sich ihn etwas nach vorn geneigt zu denken, wie wenn sie den Worten der Verführerin lausche, als wolle sie nicht hören und höre doch gern'. Diese leise auf Ermattung deutende Neigung des Kopfes findet sich übereinstimmend auch sonst (z. B. auf *A B*) nnd es ist glaublich, dass ebenso wie z. B. auf *ABC* auch hier ursprünglich die Dienerin mit erhobener Rechten Phaedra's Schleier am Kopf lüftete; das Fassen oder vielmehr das Stützen von Phaedra's Arm ist ein öfter wiederkehrendes Motiv (vgl *B. C. E*). — Meine Auffassung dieser Gruppe ist durch das von Robert (Athen. Mittheil. 1882 T. 1, 1 p. 58ff.) publicirte Relieffragment nicht alterirt. Robert will nämlich hierin das Fragment eines dem unsrigen ähnlichen Sarkophages erkennen und meint, dass demgemäss das Mädchen hinter Phaedra nach rechts zu ergänzen sei. 'Die Bewegnng der Figur gewinnt dadurch bedeutend an Energie; sie will die von dem links knieenden Eros verwundete Phaedra von ihrem Stuhle emporziehen und zu Hippolytos hinführen; vielleicht ist sie geradezu Peitho zu benennen'. Dieser Gedanke scheint mir schon desshalb nicht zutreffend, weil ja der Zusammenhang zwischen den Scenen rein ideal ist; die Säule mit dem dabeistehenden Knaben giebt eine factische Trennung. Weiter aber entstände bei Robert's Reconstruction eine hässliche und unmögliche Gruppe: es würde den Anschein haben, als risse die energisch nach rechts strebende Peitho ohne umzuschauen Phaedra mit sich fort, rückwärts vom Stuhle herunter. Fast unmöglich ist es auch, dass Peitho's linker Arm in diesem Fall die Führung übernimmt; und was fangen wir mit dem rechten an? Endlich aber ist neben dem Säulenaufsatz gar kein Platz mehr für einen nach rechts gewandten Kopf. Gehört also das Fragment wirklich einem Hippolytossarkophag, so muss die Composition anders gewesen sein. Dagegen hat sich im Berliner Apparat die Zeichnung eines Fragments von unbekannter Herkunft vorgefunden, wo der sitzende Hippolytos und der den Eber aufladende Sclave wie auf dem Constantinopler Sarkophag dargestellt sind.

an den Mund gelegt.' Man lasse sich nicht durch die Abbildung täuschen.

Doch es kommt mir mehr auf die andere Seite an. Heydemann meint, der Jüngling, welcher Hippolytos gegenübersteht, spreche entweder mit diesem oder schaue theilnahmsvoll der Bewegung des Rosses zu. Frick aber erkannte angesichts des Originals, trotzdem Kopf und rechter Arm fehlen, Bestürzung und erwartungsvolle Spannung in der Haltung dieser Figur ausgedrückt. Jedenfalls äussert also der Jüngling erregt eine lebhafte Empfindung; Hippolytos aber wendet den Oberkörper weg[109]), schwerlich ohne Absicht; denn man erräth jetzt unschwer, dass sein Genoss ihm eine unliebsame Mittheilung macht, die er am liebsten überhörte. Hippolytos lässt seiner Schutzgöttin Artemis über Gebühr Verehrung zu Theil werden und vernachlässigt darüber Aphrodite, das ist der Vorwurf, auf welchen Aphrodite bei Euripides (*Hipp.* 10ff.) ihren Racheplan aufbaut und dem der tragische Dichter in einer eigenen Scene zwischen Hippolytos und einem Diener Ausdruck verleiht (*Hipp.* 88ff.). Denselben Vorwurf haben wir auch hier zu erkennen. Da Aphrodite selbst an ihrem Altar stehend für den Beschauer zugegen ist[110]), so erscheint diese Auffassung um so natürlicher. Dass so die Darstellung an Gehalt gewinnt und der Gegensatz der beiden Scenen sich besser zuspitzt, bedarf des Erweises nicht.

Die Darstellung jenes warnenden Verweises an Hippolytos ist nicht ohne Analogie. Auf der einen Schmalseite des lateranensischen Sarkophages (*H*) sieht man Hippolytos vor dem Standbild einer Artemis in die Flammen eines Opferaltares libiren. Hinter ihm wird ein Jagdgefährte sichtbar, der in der Linken einen Speer hält und mit erhobener Rechten den bekannten Redegestus macht (*duobus infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigit*[111]). Er schreitet lebhaft nach links aus und blickt sich

[109]) Der Kopf und fast der ganze rechte Arm fehlen.

[110]) Eur. *Hipp.* 101: *τήνδ' ἣ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν Κύπρις.*

[111]) Hinek (*Annali dell' Inst.* 1867 p. 115) will einen Betenden erkennen und verweist auf Plinius n. h. XXVIII 2, 25: *in adorando dextram ad osculum referimus totumque corpus circumagimus.* Allein ein Betender entfernt sich doch nicht von dem Gegenstand der

wie scheu nach dem Adoranten um, ihn warnend vor den Folgen einer übermässigen Verehrung der Artemis, woran er selbst nicht Theil haben will.

6.

Die auf T. 8, 1 abgebildete Darstellung des Sarkophages in Palazzo Lepri-Gallo (*V*) hat bisher noch keine genügende Erklärung gefunden. Den grösseren Raum rechts nimmt die übliche Jagddarstellung ein: Hippolytos — offenbar Portrait — auf sprengendem Ross stürmt mit geschwungener Lanze auf den Eber ein; ihn begleiten zwei berittene Gefährten, während Virtus neben ihm hereilend die Rechte zuredend erhebt. Hier und da bemerkt man angreifende Hunde und vor dem Eber am Boden ein undeutliches Thier, nach Matz-Duhn (a. a. O.) 'der Kopf einer schon verendeten Bestie, anscheinend eines Löwen'. Ein Thorweg trennt diese Seite von der linken, wo zunächst, wie öfter (vgl. z. B. die Sarkophage *HILNP*), ein nach rechts gewandtes Pferd, ein Hund und daneben ein bärtiger Begleiter dargestellt ist, der sich mit beiden Händen auf einen jetzt verstümmelten Speer zu stützen scheint und vielleicht die Zügel (wie auf *N*) oder (wie auf *H*) den Hund an der Leine hielt (beide Unterarme fehlen). Links davon eine völlig neue Gruppe: eine Frau in Jagdcostüm, kurzem Chiton, hohen Stiefeln und Köcher auf dem Rücken hält in der erhobenen Linken einen Speer aufgestützt und legt die Rechte auf die Brust eines neben ihr stehenden Jünglings, der mit der Linken einen Speer aufstützt (Unterarm und Speerobertheil fehlen) und in der herabhängenden Rechten ein Tuch[112]) hält. Kurze Aermeltunica und bindenartige Umwickelung des Leibes und der Waden bilden seine Tracht, in der man Wagenlenkercostüm erkannte[113]). Die Köpfe beider Figuren sind Portraits; zwischen ihren Füssen sieht man 'roh abozzirt' den Kopf eines Ebers am Boden liegen, links neben der Frau sitzt ein Hund. — Helbig (a. a. O.) deutete die Scene: *Diana vuole ritenere l'eroe dal viaggio, che, come essa prevede, sarà tanto funesto per lui*; wogegen Matz (a. a. O.) einwandte, dass ja ein deutlicher Bezug zwischen den beiden Scenen links und rechts vorhanden sei; dass der Jüngling dort Abschied nehme, um hier Protagonist zu werden. Wie Matz meinte, ist die Darstellung bedingt durch die Rücksicht auf die Verstorbenen und das zwischen diesen im Leben bestehende Verhältniss, zu dessen Veranschaulichung die Scene aus der Hippolytossage nicht geeignet war; die Frau sei vielleicht nur deshalb im Jagdcostüm dargestellt, um sie mit dem Wagenlenker in ungefähren Einklang zu bringen, oder aber es habe eine Anlehnung an eine bekannte Gruppe zwischen Atalante und Meleager stattgefunden[114]).

Die Schwierigkeiten sind durch diesen Erklärungsversuch ihrer Lösung nicht näher gebracht: wie kam man überhaupt dazu, den Wagenlenker mit einer Jagddarstellung in Zusammenhang zu bringen und ihn selbst zum Jäger zu machen — er führt einen Speer —, wie dazu, diesem ein Tuch in die Hand zu geben, wie endlich dazu, seine Genossin wieder gerade als Jägerin darzustellen? Die Aehnlichkeit mit der vatikanischen Statue des Wagenlenkers[115]) gab den Anlass, auch hier einen solchen zu erkennen, obschon gerade das für

Verehrung. Beide Arme pflegten beim Beten nach dem Götterbilde ausgestreckt zu werden, die Flächen der Hand diesem zugekehrt; darauf warf man dem Bilde eine Kusshand zu (vgl. Apuleins *Met.* IV 28. Lucian *de salt.* 17. Welcker *Philostr.* p. 401 ff. Böttiger Ideen zur Kunstmythol. I p. 51 ff.). Diesen zweiten Moment vergegenwärtigt uns vielleicht der Satyr eines merkwürdigen von Michaelis publicirten Reliefs (*Annali dell' Inst.* 1867 *tav. d'agg. E*); doch vgl. Michaelis a. a. O. p. 108.

[112]) Helbig *Annali dell' Inst.* 1863 p. 92, 1: *un oggetto non chiaramente espresso, che ha l'apparenza d'essere un fazzoletto.* Von Duhn (a. a. O.) bemerkt, dies schiene ihm nach wiederholter Prüfung das Richtige. Die Eichler'sche Zeichnnng lässt keinen Zweifel übrig.

[113]) Helbig a. a. O. Matz *Annali dell' Inst.* 1869 p. 87.

[114]) Matz denkt an die Darstellung der Sarkophage aus Salerno (*O.* Gerhard, Ant. Bildw. T. 116) und Villa Massimi (*X*).

[115]) Visconti *Mus. Pio Clem.* III T. 31. Die linke Hand hält kurze Riemen als Andeutung der Zügel, die Rechte eine Palme; beide sind ergänzt (vgl. Visconti p. 140) und nicht richtig ergänzt, wie ein Blick auf die Darstellungen von Wagenlenkern z. B. auf Contorniaten (Sabatier *déscript. générale des medaillons contorn.* Pl. III—VIII) lehrt. Der siegreiche Wagenlenker hält gewöhnlich in der Linken einen Palmzweig, und falls er auf dem Wagen stehend abgebildet ist, auch die Zügel; in der Rechten die Peitsche allein oder Peitsche und Kranz. Einmal (Sabatier IV 5) hält er in der R. nur einen Kranz, ein anderes Mal (Sabatier V 2) in der Linken einen Kranz, in der R. die Peitsche. Vgl. auch Laborde *déscript. d'un pavé en mosaiq. trouvé à Italica.* Pl. XV.

den Wagenlenker charakteristische Messer zum Durchschneiden der Zügel, welches in die um den Bauch gegürteten Riemen gesteckt ist, hier fehlt[116]) und das Tuch gar keine Erklärung zulässt[117]); während die kurze Tunica und die Umwickelung des Bauches und der Waden nicht für den Wagenlenker allein üblich war. Beides findet sich in den Darstellungen von *bestiarii*[118]) und dass wir wirklich einen solchen oder besser gesagt einen *Venator*[119]) zu erkennen haben, lehrt das Tuch in der Rechten des Jünglings. Es wurde unter Kaiser Claudius in die Arena eingeführt und diente demselben Zweck wie das Tuch der spanischen Matadore[120]). So findet sich auf dem Mosaik von Reims ein *bestiarius* völlig dem unsrigen entsprechend dargestellt: in der Linken einen Speer, in der Rechten das Tuch haltend (Loriquet *Mosaique de Reims* Pl. XII 21). Jetzt kann es auch nicht mehr auffallen, wenn der weibliche Portraitkopf die Gestalt der Artemis erhielt, denn sie ist ja die Schutzpatronin der Venatoren[121]). So wird also das innige Verhältniss, welches zwischen diesen Figuren im Leben bestand, passend durch Uebertragung auf das mythologische Gebiet veranschaulicht, während sich die Gruppe in dem Zusammenhang einer Jagddarstellung ungezwungen erklärt. — Die Frau legt ihre Rechte an die Brust des Jünglings, ein Gestus, der sich ähnlich in späteren Darstellungen, besonders bei den auf christlichen Sarkophagen in Medaillonform angebrachten Brustbildern von Mann und Frau findet[122]). Das deutet auf eine selbständige Umbildung der Gruppe von Hippolytos und der Amme — auf dem Spalatiner Sarkophag (*G*) ist ebenfalls unter dem Bild von Hippolytos und der Amme auf die Verstorbenen angespielt (vgl. oben S. 69) — und man braucht nicht mit Matz eine Reminiscenz an Darstellungen von Meleager und Atalante anzunehmen[123]). Der Eberkopf wird allgemein den siegreichen *Venator* kennzeichnen sollen.

Dass der *Venator* auf einem Sarkophag verherrlicht wird, kann nicht mehr auffallen, als wenn man ihm einen Grabstein mit seinem Bildniss setzt (vgl. de Lama a. a. O.). Sind in der Regel die Thierkämpfer gemiethet oder geworben[124]), so kam es doch auch vor, dass Leute aus Liebhaberei an der *venatio* theilnahmen und in späterer Zeit sogar angesehene Personen (Cass. Dio LVI 25).

A. Kalkmann.

[116]) Der Kopf der vatikanischen Statue ist nicht zugehörig. Mit Recht setzt Visconti für diesen die zum Wagenlenker gehörige Sturmhaube voraus; vgl. Friedlaender Sittengesch. RomsII² p. 212.

[117]) Es kann natürlich gar nicht in Betracht kommen, wenn in der Darstellung eines Wagenrennens auf dem Mosaik von Barcelona (*Annali dell' Inst.* 1863 *tav. d'agg. D*) ein *praeco* das die Farbe des siegreichen Gespannes tragende Tuch zum Zeichen des Sieges im Winde flattern lässt (vgl. Hübner *Annali dell' Inst.* 1863 p. 171).

[118]) Ihre Tracht ist verschieden; bald tragen sie eine einfache Tunica, bald sind sie schwer bewaffnet (vgl. Friedlaender Rhein. Mus. X p. 589 ff. Henzen *explicatio musiv. Burghes. Dissertaz. dell' academ. pontific. Rom.* XII 1852 p. 118 ff. 148 ff.); doch scheint später die Bandagirung des Leibes und der Waden, wozu oft noch Umwickelung des einen Armes kommt, üblich gewesen zu sein, wie besonders das Mosaik von Reims (Loriquet Pl. VII ff.) lehrt. So sehen wir den *bestiarius* auf einem Grabstein dargestellt (de Lama *Inscript. antiq.* I No. XXII p. 69); vgl. auch die Darstellung einer in England gefundenen Urne des Germanischen Museums (Essenwein Kunst- und culturgeschichtl. Denkmäler d. German. Museums T. 1 No. 10) und den Sarkophag Garucci *storia dell' arte crist.* V. T. 338, 3.

[119]) Ueber den Unterschied von *bestiarius* und *venator* vgl. Friedlaender Sittengesch. Roms II 2 p. 250, 1.

[120]) Plinius n. h. VIII 54: *principatu Claudii casus rationem docuit — sago contra ingruentis (sc. ferae) impetum obiecto, quod spectaculum in harenam protinus translatum est, vix credibili modo torpescente tanta illa feritate, quamvis levi iniectu operto capite, ita ut devinciatur non repugnans.* — Den Gebrauch des dem Thiere vorgehaltenen Sagums veranschaulicht die Darstellung am Monument des Scaurus (Mazois *ruines d. Pompéi* I T. 31, 5) und das Borghesianische Mosaik (Henzen a. a. O. T. IV).

[121]) Claudian (*Laud. Stilich.* III 237 ff.) lässt Artemis selbst in allen Wäldern jagen, um die Thiere für eine grosse Thierhetze seines Gönners Stilicho aufzutreiben. — Ein Relief aus Kärnthen (Jabornegg-Altenfels Kärnthens röm. Alterth. No. 471 T. 13) zeigt rechts Artemis über einem Altar (*NEMESI AVG*) libirend, während links drei *bestiarii* im Kampfe mit einem Bären dargestellt sind; vgl. *Corp. Inscr. Lat.* III, 2 No. 4738.

[122]) Der Mann ist gewöhnlich rechts, die Frau links dargestellt. In der Regel legt sie die Rechte an den rechten Arm des Mannes, die Linke hinter seinen Rücken auf seine linke Schulter. (Garucci a. a. O. V 364, 1. 2; 365, 1. 2 und öfter), oder die Rechte an seine Brust und die Linke gleichzeitig auf seine Schulter (Ebenda 363, 2. 3; 367, 2; es kommt schon auf Todtenmahlen vor, z. B. Clarac Pl. 160, 336), oder die Rechte an seinen Arm, ohne die Linke zu erheben (Garucci 329, 1. 350, 2. 402, 5. 403, 3) oder endlich die Rechte allein an seine Brust (Ebenda 403, 1).

[123]) Auf dem Sarkophag von Salerno (Gerhard a. a. O.) legt die links von Meleager stehende Atalante ihre rechte Hand auf dessen Schulter.

[124]) Vgl. Friedlaender a. a. O. p. 249.

MISCELLEN.

DAS „LAOKOON"-FRAGMENT IN NEAPEL.



Das eine der beiden Statuenfragmente, die unsere Vignette vereinigt zeigt, Kopf und Brust eines bärtigen Mannes, befindet sich jetzt in der *Galleria dei Balbi* des Museo Nazionale zu Neapel. Winckelmann, der (Gesch. d. Kunst Buch X Cap. I § 17) zuerst darauf aufmerksam machte, und nach ihm Heyne (Antiq. Aufs. I S. 36 f.) erklärten es für eine Replik des Laokoon. Dann blieb es etwa ein halbes Jahrhundert vergessen, bis Abeken (*Bull.* 1837 p. 218) und Welcker (Akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 14, 2. Aufl.) es in demselben Sinne erwähnten. Später änderte der letztere seine Meinung (*Bull.* 1843 p. 60) und wollte vielmehr Kapaneus oder Aias den Lokrer erkennen, da die Bewegung des rechten Armes mehr der Ausdruck einer im Nacken empfangenen Wunde als der einer Abwehr sei. Minervini indess, der (*Mon. d. I.* 1856 p. 107) die erste Publication gab, ging wieder auf Winckelmanns Ansicht zurück, und seitdem scheint das Fragment allgemein für einen Laokoon gegolten zu haben, in welchem Sinne es denn auch von Gerhard (Arch. Ztg. 1863 Taf. 178) den vermeintlichen Repliken der vaticanischen Gruppe beigefügt worden ist.

Als ich das Fragment zum ersten Male sah, frappirte mich die Aehnlichkeit mit einigen Figuren des pergamenischen Altars, wie die grosse Uebereinstimmung des bläulichen Marmors. Angesichts der pergamenischen Originale stellte sich an dem Abgusse, welchen ich auf Herrn Direktor Conzes Wunsch mit der gütigen Erlaubniss des Cav. de Petra anfertigen und nach Berlin schicken liess, allerdings heraus, dass, von Anderem abgesehen, der Maassstab des Neapler Fragments (h. 1,25 M.) beträchtlich grösser ist als der der pergamenischen Reliefs, von einer Zugehörigkeit also nicht die Rede sein kann.

Inzwischen hatte ich bei Winckelmann und Heyne gelesen, dass nach der Aussage des Pirro Ligorio der Neapler Kopf nebst mehreren Fragmenten von Füssen und Schlangen in den Ruinen eines antiken Gebäudes nahe bei Palazzo Farnese in Rom gefunden und später in das Museo Borbonico nach Neapel versetzt sei. Da nun in Neapel, auch nach Minervinis Aussage, nichts mehr von derartigen Fragmenten zu finden ist, so war mein erster Gang in Rom nach Palazzo Farnese, wo ich denn auch unter der nach dem Tiber zu gelegenen Loggia zwischen

zahlreichen, meist architektonischen Fragmenten, die vom Palatin stammen, zwar keine Schlangenfragmente, aber doch den in der Vignette beigefügten linken Arm fand, der mir nach Marmor, Stil und Grösse zu dem Neapler Fragment zu gehören schien. Ich berichtete darüber in der Institutssitzung vom 14. April[1]) und sandte zugleich eine Skizze beider Fragmente in der von mir angenommenen Verbindung nach Berlin, worauf von dort aus auch die Formung des farnesischen Armes veranlasst wurde. Die Vereinigung beider Fragmente in der Werkstatt der kgl. Museen hat dann ihre Zusammengehörigkeit definitiv erwiesen.

Da der linke Arm deutlich die Bewegung des Tragens macht, so kann die auf diese Weise wenigstens im Hauptmotiv wiederhergestellte Figur weder Laokoon, noch Kapaneus oder Aias sein. Auch der Gedanke an Atlas mit dem Globus oder Sisyphos mit dem Felsblock, der durch den schmerz- oder angstvollen Ausdruck des Gesichts nahe gelegt wird, ist unhaltbar, wenn man die auf der Oberseite des Armes eingespitzte längliche Vertiefung beachtet, die vielmehr ein hier aufsetzendes ähnlich geformtes Architekturglied voraussetzen lässt. Wir haben es also mit einer tragenden, architektonisch verwendeten Figur zu thun. Theile von Stirn, Nase, Brust und Haaren fehlen, und die glatten nur leicht gespitzten Ansatzflächen mit den Löchern für die Metalldübel zeigen, dass diese am meisten vorspringenden Theile ebenso wie bei den Pergamenern in Folge von Materialmangel aus besonderen Stücken gefertigt und angesetzt waren, wenn auch die Ansatzflächen anders als bei den pergamenischen Reliefs behandelt sind. Wie bei den Pergamenern sind auf der Oberfläche der Figur die Raspelstriche deutlich zu erkennen. Der Arm ist zwar, wie ein stehengebliebenes Stück Marmor zwischen Ober- und Unterarm lehrt, nicht fertig geworden, man sieht aber deutlich, dass er ganz rund ausgearbeitet werden sollte. Zugleich ist die rohe Bearbeitung des Hinterkopfes ein Beweis für unmittelbare Anlehnung an eine hintere Wand, so dass der Eindruck doch mehr der eines Hochreliefs als einer Rundfigur gewesen sein muss.

Alles dies in Betracht gezogen, wird man sich die Figur wohl am besten als Verzierung eines Pfeilersockels denken, dessen oberes Gesims sie, wahrscheinlich knieend oder kauernd, vielleicht mit einer symmetrisch entsprechenden Figur gruppirt, stützte. Die besten Analogien hierfür sind die knieenden Silensfiguren an der Skene des Dionysostheaters zu Athen[2]), von denen sich seit kurzem eine Replik im Museum des Conservatorenpalastes zu Rom befindet; ihre eine Hand ist auf eine am Boden liegende Rolle gelegt, die andere zum Stützen des Gesimses erhoben. Bei dem Neapler Fragment scheint auch die rechte Hand eine entsprechende stützende Bewegung wie die linke gemacht zu haben.

In einem ähnlichen Kreise niederer Wesen wird man denn auch seine Deutung suchen müssen. Und hier bieten sich die ohne Zweifel richtig so benannten Giganten des Zeustempels von Akragas und die Figuren der Gigantenhalle zu Athen als verwandte Beispiele dar. Kein Wesen eignete sich ja besser zum Ersatz der tragenden Glieder eines Baues, der dem Herrn des Olymps geweiht war, als der Gigant. Für keines hatte die Sage durch das Schleudern der Felsblöcke und das Aufeinanderthürmen der Berge besser die Idee der kolossalen Anstrengung, besser das Schema des Tragens und Stützens vorgebildet als für ihn. Man denke sich unsere Figur an einem Bau, in dessen Giebel etwa die olympischen Götter dargestellt waren: kann der schmerzvoll aufwärts gerichtete Blick besser erklärt werden als durch die Annahme, dass wir es mit einem Giganten zu thun haben? Und giebt es eine bessere Analogie für diesen bärtigen Riesen als die niedergestürzten Giganten des pergamenischen Altars, die sich unter den Geschossen ihrer Gegner krümmen?

Diesen Thatsachen gegenüber darf man denn auch wohl einen äusserlichen Umstand anführen, den man sonst vielleicht nicht als Beweis anerkennen würde. Wenn nämlich Ligorio, dessen Glaubwürdigkeit in diesem Punkt ja durch den Fund des farnesischen Armes erwiesen ist, von gleichzeitig gefundenen Schlangenfragmenten spricht, die Winckelmann auf den Gedanken an Laokoon brachten, so kann man jetzt, wo diese Deutung unmöglich geworden ist, wohl vermuthen, dass es eben Fragmente von den Schlangenschwänzen der Giganten waren, deren einen uns das Schicksal und zwar leider nur fragmentarisch überliefert hat.

Die Auffindung dieser Fragmente, die wahrscheinlich mit dem Bau des Palazzo Farnese zusammenhängt, beweist die Existenz eines grossen Prachtbaues im *Campus Martius*, etwa zwischen dem Theater des Pompejus und dem Tiber. Da es kaum wahrscheinlich ist, dass gerade an dieser Stelle vor der Bauthätigkeit des Pompejus grössere

[1]) *Bull. d. I.* 1882 p. 74.

[2]) *Mon. d. I.* IX 1870 *tav.* 16.

Prachtbauten gestanden haben, so giebt uns dies eine Art Datirung an die Hand, deren Möglichkeit durch stilistische Erwägungen zu prüfen sein wird.

Der farnesische Gigant steht seiner tektonischen Idee nach genau in der Mitte zwischen den entsprechenden Figuren der älteren griechischen und denen der römischen Kunst. Die Giganten des Zeustempels von Akragas, die Koren vom Erechtheion, die älteren stehenden Silene vom Dionysostheater zu Athen[3]), die man wohl mit Recht dem Umbau unter Lykurgos zuschreibt, bilden kunstgeschichtlich eine Gruppe, insofern bei ihnen die Figur ganz im Tragen aufgeht. Ihnen stehen die entsprechenden Figuren später Monumente, wie die der Gigantenhalle zu Athen, der Incantada von Salonichi[4]), die Sockelfiguren römischer Triumphal-Monumente[5]) direct gegenüber. Denn entweder tragen sie gar nicht, sondern sind wie freie Einzelstatuen ohne jede Handlung im Hochrelief vorgesetzt, oder sie haben sogar eine Bewegung erhalten, die mit der Stelle, an der sie angebracht sind und der Function, die sie an dieser Stelle ausüben sollten, nicht das Mindeste zu thun hat.

[3]) Clarac III 298, 1725. Die Exemplare sind bekanntlich theils im Louvre, theils in Stockholm und Athen.

[4]) Fröhner *Not. de la sculpt.* p. 53f. Müller-Wieseler D. a. Kunst I. 43. 516.

[5]) Ich denke besonders an die auf *Piazza di Pietro* gefundenen Sockel mit Statuen von Provinzen in Rom und Neapel.

Unser Gigant dagegen trägt noch, wie sein linker Arm zeigt, aber der aufwärts gerichtete Blick giebt ihm eine dramatische Beziehung nach aussen, die das tektonische Schema durchbricht und von einer jüngeren freieren Auffassung Zeugniss ablegt. Es kann kein Zweifel sein, dass diese Auffassung der hellenistischen Kunst ihre Entstehung verdankt. Und hierauf führt uns auch die Aehnlichkeit mit den Pergamenern. Bei allem Lobe indess, welches der Schwung und die Kühnheit der Composition verdient, verhält sich die Arbeit unseres Fragmentes in der That zu der der Pergamener wie die einer freien vergröberten Copie zum Original. Wenn sie nun andererseits ebensoweit von der sorgfältigen Eleganz der augusteischen wie von der tüchtigen, aber doch nüchternen Monumentalität der trajanischen Zeit entfernt ist, so wüsste ich in der That nicht, welche Epoche besser für ihre Datirung in Betracht käme als die spätere republicanische, d. h. dieselbe, der das Marsfeld seine erste monumentale Ausschmückung im höheren Sinne verdankt. Dass es ein griechischer Meissel war, der dieses frische Werk schuf, ist mehr als wahrscheinlich; für uns ist es besonders wichtig als sicheres zeitliches Mittelglied zwischen der hellenistischen und der von ihr beeinflussten römischen Kunst.

K. Lange.

DER LÖWENWÜRGER AUF DEM ALTARFRIES VON PERGAMON.

Für die richtige Würdigung eines neugefundenen Bildwerkes ist es nothwendig, den ganzen Kreis sowohl der sachlich, wie der nur formell verwandten Motive zu überblicken, um seine Vorbedingungen und seine Wirkungen bestimmen zu können. Lässt sich auch nicht stets, wenn ähnliche Motive sich finden, eine Abhängigkeit des einen von dem andern behaupten, so kann doch wenigstens die Vergleichung zweier verwandter Darstellungen zu genauerer Interpretation und stilistischer Würdigung der einen oder der andern führen. Lediglich diesem Zwecke soll zunächst die folgende Betrachtung dienen.

Unter den Mischgestalten, mit welchen ein Theil der Giganten auf dem grossen Altarfriese von Pergamon angethan sind, ist besonders wunderlich die des Giganten, welcher den Mittelleib und Brust vom Menschen, Kopf und Vordertatzen statt der Arme vom Löwen hat, während die Beine wahrscheinlich in Schlangen endigten. Sein Gegner, nur mit einem Schurz um die Lenden bekleidet, fasst ihn sicher: er hat den linken Arm unter die Kehle des Löwen gebracht und drückt mit diesem Arme den Kopf des Ungethüms so an sich, dass er zwischen des Gottes linkem Arm und seiner linken Seite eingeklemmt hervorschaut; der furchtbare Rachen ist somit ungefährlich gemacht, aber prustend versucht der Löwenköpfige sich aus der unleidlichen Umstrickung frei zu machen, indem er mit der linken Tatze sich gegen den Schenkel des Gegners stemmt, um sich von ihm abzudrängen, und die rechte Tatze mit ihren Krallen in dessen linken Arm schlägt, um





ihn durch den Schmerz der Wunde zum Loslassen zu bewegen.

Der Kopf und der rechte Arm des Gottes sind abgebrochen und wenigstens bisher noch nicht aufgefunden worden. Es sind zwei Möglichkeiten denkbar: entweder schlang der Gott auch diesen rechten Arm unter die Kehle des Löwenhauptes, um mit der linken zusammenzufassen und so den unentrinnbaren Erwürgungsknoten zu bilden, oder er schwang in der Rechten eine Waffe, um sie auf das Rückgrat oder den Nacken des Feindes zum tödtlichen Schlage niedersausen zu lassen.

An die zweite Möglichkeit ist bisher noch nicht gedacht worden[1]); sie in Erwägung zu ziehen, veranlasste mich aber eine zufällig gefundene Münze des Dynasten Lykkeios, die oben neben einer Skizze der pergamenischen Gruppe in Abbildung gegeben ist.

Der einzige Unterschied zwischen der Münze und der Gruppe besteht darin, dass auf jener der Löwe seine rechte Vorderpranke nicht in den linken Arm, sondern den linken Schenkel seines Gegners schlägt, und dies ist vielleicht motivirt durch die Verschiedenheit in der Grösse des Löwen und des löwenköpfigen Giganten. Der Gigant ragt mit seinem Kopfe weit höher hinauf, als der Löwe, aus dem Grunde, weil ihn seine Schlangenfüsse höher heben als den Löwen seine Pranken.

Der rechte Arm aber vom Herakles des Lykkeios ist hoch erhoben und schwingt die vom Künstler nicht angegebene Keule, mit der er dem bereits gewürgten Thiere den Garaus machen wird. Dieses neue Motiv bewog mich zu genauerer Prüfung der pergamenischen Gruppe, und diese überzeugte mich, dass auch hier nicht ein doppelarmiges Würgen, sondern dieselbe Action vorauszusetzen ist wie auf dem Münzbilde; spricht doch die Haltung des Gottes auch an sich deutlich genug. Namentlich zwei Gründe schienen mir dafür zu sprechen.

Wenn der Gott den löwenköpfigen Giganten wirklich erwürgen wollte, so müsste er ihn so dicht wie möglich an sich pressen, oder sich so dicht wie möglich an den Löwen; er müsste sich dann auch nothwendig vornüber beugen. Auf dem Friese aber steht der Gott gerade, eher den Rücken etwas nach hinten geneigt, also in einer Stellung, bei der es nur darauf ankommen kann, einerseits des Löwen Zähne unschädlich zu machen, andererseits denselben so weit von sich entfernt zu halten, um dem rechten Arme noch Spielraum zu lassen.

[1]) Im vorläufigen Berichte (Jahrbuch der kgl. Preussischen Knnstsammlungen I, S. 176) heisst es: „Bei den Löwenbildungen mag denn auch jener wunderlichen Ringergruppe gedacht sein, wo ein jugendlicher Gott, nur mit einem Schurze um die Lenden bekleidet, einen Giganten würgt, der unten in Schlangen ausläuft, dessen menschlicher Leib aber Kopf und Tatzen eines Löwen zeigt."

Der gewichtigere Grund ist die Art, wie an unserem Kämpfer der Rücken dargestellt ist. Sollte die Absicht des Würgens erreicht werden, so müsste der Gott den Löwen fest umschlingen. Wenn also der Löwenkopf, wie bei uns, zwischen dem linken Arm und der linken Seite eingepresst ist, so müsste diese linke Seite des Gottes, durch den Löwenkopf von vorn zurückgehalten, seitwärts, auf unserer Gruppe nach rechtshin, weichen, und die rechte Seite müsste eng an des Löwen linke Flanke sich anpressen. Dann würden wir zwar die linke Seite, den Rücken des Gottes aber gar nicht zu sehen bekommen, und am allerwenigsten seine rechte Schulter. Statt dessen sehen wir den vollen Rücken des Gottes und ganz besonders hervortretend die rechte Schulter. Sollte nun wirklich auch der rechte Arm unter die Kehle des Löwenköpfigen geführt werden, so könnte dies höchstens mit einem Theile des Unterarms ohne die volle Kraft der Muskeln geschehen.

Steht also die Haltung des Körpers mit dem Zwecke des Erwürgens im Widerspruch, so passt sie doch vorzüglich zu der Annahme, dass der Gott mit dem linken Arm den Löwen nur am Beissen hindert, mit dem rechten aber zum tödtlichen Schlage ausholt. Welche Waffe wir in seiner rechten Hand zu denken haben, ist vorläufig nicht auszumachen.

Aeusserlich wird unsere Annahme durch zwei Gründe unterstützt. Würgt der Gott den Giganten, so entsteht über dem Löwenhaupte eine Lücke, welche vollständig ausgefüllt wird, wenn wir den rechten Arm erhoben denken. Zweitens aber steht in den Relief- und Münzdarstellungen, in welchen Herakles den Löwen würgt, Herakles meist auf der linken, der Löwe auf der rechten Seite, und das hat seinen guten Grund. Denn bei der umgekehrten Stellung müsste entweder der Löwenkopf hinter Herakles verschwinden, oder aber Herakles zum Theil hinter dem Löwen. Kommt der Löwe dagegen von rechts her, so kann der Künstler sowohl ihn, als auch seinen Gegner in voller Ansicht zeigen.

Sollte trotzdem noch ein Fragment sich finden, welches bewiese, dass der pergamenische Künstler seinen Gott den Löwen nur würgen liess, so würde die eben angestellte Betrachtung dennoch keine ganz verlorene sein, sondern beweisen, dass in diesem Falle die plastische Ausführung der Absicht nicht vollkommen entspricht.

Die Frage nach dem Namen des Gottes, welcher langes Lockenhaar trug, können wir nicht beantworten; auch überlassen wir es einer umfassenderen Untersuchung, ob vielleicht in der Gruppe eine Reminiscenz an eine Gruppe aus der Heraklessage nachklingt, welche auch der älteren Münze des Lykeios zum Vorbild gedient haben mag. Unsere Münze, welche in das vierte Jahrhundert vor Christo gesetzt wird, verdient auch, abgesehen von der Verwandtschaft ihres Motives mit dem Friese von Pergamon, die Aufmerksamkeit der Forscher wegen des deutlich erkennbaren *B*, welches in der Mähne des Löwen erscheint und dessen Deutung ich Kundigeren überlassen muss.

Christian Belger.

ZUR FRAGE ÜBER DIE VERWUNDUNG DES STERBENDEN GALLIERS.

(S. Archäologische Zeitung 1882 S. 163.)

Herr Vermessungsrath Kaupert macht mich darauf aufmerksam, dass das am Boden liegende Schwert des Galliers breiter ist als die Wunde in der Brust. Das Schwert ist zwar von dem italienischen Restaurator hinzugefügt, beweist also nichts für die Auffassung des antiken Bildhauers. Dennoch verlohnt es sich wohl, die Thatsache zu constatiren, weil es ein Zeugniss dafür ist, dass auch der italienische Künstler annahm, die Wunde rühre von einem fremden Schwerte her. Denn dass er ganz gedankenlos gearbeitet habe, werden wir nicht voraussetzen dürfen.

Christian Belger.

KNIEENDE SILENE.

Im Vatican befindet sich eine Gruppe von drei knieenden Silenen, welche in dieselbe Basis eingelassen sind [1]). Auf den Schultern tragen sie Schläuche, und auf diesen ruht eine grosse Schale. Antik sind nur zwei der Silene, der dritte, sowie Schale und Basis sind ergänzt. Mit diesen Zeilen soll die Unrichtigkeit der Ergänzung dargethan und auf das Original der beiden alten Silene hingewiesen werden. Diese sind symmetrisch gearbeitet: der eine stützt sich mit dem linken Knie auf und hält mit der rechten Hand den Schlauch, umgekehrt der andere. Die beiden sind als Pendants ein abgeschlossenes Paar; ein dritter wirkt nur störend. Visconti, der die Ergänzung offenbar veranlasst hat, hielt unsere Statuen für eine unzweifelhafte Nachbildung des grossen samischen Werkes, von dem Herodot erzählt, dass es aus drei knieenden Figuren bestand, welche einen grossen Krater hielten; daher der dritte Silen und die grosse Schale. Nun sagt freilich Visconti [2]): *On trouva deux de ces statues et les restes seulement de la coupe . . . la coupe est moderne. On en voyait, pour ainsi dire, l'empreinte dans les parties supérieures des outres aplaties et même un peu concaves, sur lesquelles elle était placée.* Dass Stücke einer Schale gefunden wurden, erklärt sich nach der Fundnotiz [3]) daraus, dass man eine grössere Fontänenanlage aufgedeckt hatte. Die fraglichen Stellen, auf denen nach Viscontis Aussage die Schale aufsass, sind jetzt modern ergänzt, waren also jedenfalls beschädigt. Vielleicht war die Abplattung nichts anderes, als eine Einsenkung am Schlauche, die der Bildhauer anbrachte, um zu einförmige Linien zu vermeiden. In der Fundnotiz ist von der Schale nicht die Rede, und Visconti denkt noch nicht an die Ergänzung, die er später anordnete.

Sonach müssen wir die beiden Silene als selbstständige, aber zusammengehörige Figuren betrachten. Sie sind eine indirekte Nachahmung der bekannten Silene des athenischen Theaters [4]); als Mittelglied darf man einen Silen im Conservatorenpalast [5]) ansehen, der mit denen zu Athen mehr übereinstimmt, jedoch statt des Gebälkes bereits einen Schlauch trägt. Auf derselben Stufe wie die letztgenannte Replik steht eine Wiederholung in Terracotta, welche sich in der eben versteigerten Sammlung Lecuyer in Paris befand (abgebildet *Collection Camille Lecuyer* Taf. *H*); bei dieser ist der in der erhobenen Linken getragene Gegenstand abgebrochen.

H. Luckenbach.

[1]) *Gall. dei candelabri* no. 90. Abgebildet *Museo P. Cl.* (1822) VII, Taf. 4 und *Clarac* IV, 726 D, 1770 a.

[2]) *Museo P. Cl.* VII S. 17 Anm.

[3]) Visconti bei Riccy *Pago Lemonio* (1802) S. 130.

[4]) *Mon.* IX, 16. Sybel Nro. 4992 a und b.

[5]) *Bullettino municipale* 1875 (III) Taf. 14. Vgl. dazu Furtwängler *Annali* 1877 S. 229.

ZU ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 1882 S. 324.

Die Reconstruction der Statue des Archermos auf S. 324 hat, was die Inschrift betrifft, die von Roehl *Inscr. gr. antiquiss.* no. 380 *a* vorgeschlagene Ergänzung wiedergegeben. Ein neuer Fund hat dieselbe inzwischen widerlegt; das im *Bulletin de corresp. hellén.* 1883 S. 254 publicirte neue Stück der Inschrift lässt jedoch leider noch verschiedene Ergäuzungen zu. Auch die Bedeutung der Statue wird durch das neue Fragment nicht entschieden. In der 2. Zeile steht zwar ΗΚΗΣΩ, was zu *ἑκηβό[λῳ* zu ergänzen ist; ob aber *ἰοχεαίρῃ* folgte, wie Homolle ohne weiteres annimmt, indem er daraus schliesst, dass die Statue die geflügelte Artemis darstellte, oder ob es nicht *ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι* hiess, wie auf dem naxischen Apoll des Berliner Museums (Arch. Ztg. 1879, Taf. 7 S. 84), muss dahingestellt bleiben; doch hat die letztere Annahme mindestens ebensoviel Wahrscheinlichkeit wie die erstere. — Am Schlusse möchte man vermuthen *πατρώϊον ἄσ[τυ λιπόντες.*

A. Furtwängler.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1882.

I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse.

Obgleich seit dem Erscheinen des Jahrbuchs der k. preuss. Kunstsammlungen in diesem vierteljährlich ein amtlicher Bericht auch über die obengenannten Erwerbungen erscheint, so halten wir einstweilen an dem in dieser Zeitschrift bisher üblichen Jahresberichte fest. Wir sondern die Erwerbungen nach Originalen und Abgüssen.

Unter den neuerworbenen Originalen ist obenan zu nennen der Untertheil einer lebensgrossen weiblichen Gewandstatue aus Bronze, gefunden in Kyzikos in einem Weingarten, eine Arbeit der hellenistischen Periode von grosser Gefälligkeit; wir sind Herrn Consul Schröder in Beirut für sein rechtzeitiges Eintreten bei dieser Erwerbung zu lebhaftem Danke verpflichtet. Die Hoffnung, dass etwa durch nachgefundene Stücke des Oberkörpers die Figur vervollständigt werden könnte, hat sich bis jetzt leider nicht erfüllt. So haben wir, von ganz kleinen Stückchen abgesehen, nur das Himation von den Hüften abwärts und das unten zum Vorschein kommende Ende des Chitons, aber ohne die Füsse. Als Figur ein Bruchstück, ist es als Draperie doch ein Ganzes.

Aus dem Nachlasse des kais. Consuls in Beirut Herrn Brüning fiel der Abtheilung ein rohes Heliosrelief aus Palmyra und ein weiblicher Marmorkopf aus Cypern zu, das erstere wohl erhalten, der andere sehr zerstört, aber in mannigfacher Beziehung beachtenswerth, namentlich um seines Stils und seiner Technik willen, welche, den pergamenischen Skulpturen nahe verwandt, ein neues Zeugniss dafür geben, dass die Kunstübung der Diadochenzeit sich in lokal wenig abgegrenzten Kreisen bewegte. Ziemlich wohlerhalten ist das linke Auge, eingesetzt aus besonderem, dem Marmor ähnlichfarbigen Stoffe mit eingetieftem Augenstern und umrändert von einer Bronzeeinfassung, letzteres ein Verfahren, von welchem auch Beispiele in Olympia zum Vorschein gekommen sind.

Durch Vermittlung des Herrn Humann in Smyrna erhielt die Abtheilung vier Reliefs: zwei davon Eroten in gefälligen Compositionen darstellend (auf Delphin- und Schwanengespannen fahrend, und auf Seewesen reitend); ein drittes am Pagos in Smyrna gefunden mit einem männlichen Profil-Porträtkopfe römischer Zeit in aufsteigendem Rankenornament; das vierte aus Hierapolis (Phrygiae) mit der Darstellung dreier nach rechts hin schreitender junger Männer, die nur mit einem Schurz bekleidet jeder einen grossen Hammer geschultert tragen, von roher Arbeit. Am oberen Rande der Inschriftrest ..... ΣΦΙΛΟΥΜΕΝΟΣ und im Felde ΑΠΠΑΣ. Vor vorschneller mythischer Auslegung ist vielleicht zu warnen und zu bemerken, dass das Relief, links abgebrochen, noch den Rest einer vierten gleichen Figur zeigt, die ursprüngliche Zahl der Männer also nicht feststeht.

Einige im Einzelnen unbedeutende, im Zusammenhange sorgfältiger Untersuchung vielleicht noch zu verwerthende Fragmente sepulcraler Architektur aus Tarent und ein archaischer kleiner weiblicher Torso ebendaher, eine nachlässig gearbeitete, aber sehr wohlerhaltene kleine Marmorkonsole attischen Fundorts aus nordischem Besitze, eine geringe Probe der Skulptur vom Grabmale Antiochos II. von Commagene, gelangten — letztere durch Herrn Puchstein — ebenfalls in die Sammlung. —

An Gipsabgüssen und Papierabklatschen empfing die Abtheilung vor Allem als Ergebnisse zweier grösserer Expeditionen die Formen des ganzen Monumentum Ancyranum und einer Auswahl der Felsskulpturen von Bogaskiöi, sowie die Papierabklatsche der grossen Inschrift vom Grabmale Antiochos II. von Commagene auf dem sog. Nimruddagh sammt Papierabdrücken alterthümlicher Reliefsteine in Marasch. Die ersteren wurden durch Herrn Humann beschafft, welcher im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften und der Generalverwaltung der k. Museen, in Begleitung des von dem k. k. österreichischen Unterrichtsministerium subventionirten Herrn von Domaszewski, von Brussa nach Angora und Bogaskiöi ging und über Samsun zurückreiste; die andern wurden von Herrn Puchstein auf seiner unter Führung des Herrn Sester im Auftrage der

k. Akademie der Wissenschaften ausgeführten Reise nach Kurdistan genommen (s. Sitzungsberichte der k. Akad. der Wissenschaften 1883, S. 29ff.).

In planmässigem Vorgehen wurden die böotischen Skulpturen durch Abformen unserer Kenntniss näher gebracht. Den Anstoss hierzu gab die Entdeckung der ornamentirten Decke im Grabbau zu Orchomenos durch Herrn Schliemann; da um dieser willen der Former Herr Kaludis die Reise nach Böotien unternehmen sollte, wurde ihm zugleich aufgegeben von den übrigen, seit Körte's Arbeit leicht zu übersehenden Skulpturen in Böotien das anscheinend Bemerkenswertheste zu formen. Die Abtheilung erhielt so die Abgüsse wenigstens eines Stückes jenes orchomenischen Deckenornaments (Schliemann, Orchomenos Taf. I), ferner der Körte'schen Nummern 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 138, 180, 191, 195.

Die Forderung, dass im k. Museum neben den Originalen aus Pergamon die nächst zu vergleichenden Skulpturen vereinigt würden, ist insofern noch unerfüllt geblieben, als die Gigantomachiereliefs aus Priene bisher nicht in Abgüssen beschafft wurden. Es wurde im vergangenen Jahre nur ein kleines Fragment eines Gigantenreliefs vom Palatin erworben. Im Zusammenhange mit solcher Bestrebung erfolgte aber im Gipsabgusse die Herstellung des farnesischen Atlanten, wie K. Lange in dieser Zeitung S. 81 berichtet hat.

Die Bemühung, die Uebersicht wichtiger attischer Skulpturen in Abgüssen immer weiter zu vervollständigen, veranlasste eine Reihe von Anschaffungen aus Athen, der Sybel'schen Nummern 65, 75, 287, 2614, 3275, 3328, 5030, 5135, der Marmorköpfe Mitth. des athen. Inst. I, Taf. VIII. IX und *Annali dell' inst.* 1876, tav. G, eines Grabreliefs von Laurion im Centralmuseum, das zur Vergleichung mit dem nicht aus Lamia, sondern aus Salamis stammenden (Sybel n. 76 vergl. *Annali dell' inst.* 1836, S. 135f.) willkommen ist, und des orientalisirenden, übrigens schwerlich hadrianischer Zeit, sondern etwa dem 4. Jahrh. v. Chr. angehörenden Reliefs Sybel 3276, endlich nach Auswahl des Herrn Furtwängler einer guten Büste des Epikur und einiger archaischer Bruchstücke.

Diesen attischen Erwerbungen schliesst sich die mit höchst bereitwilligem Entgegenkommen der k. niederländischen Verwaltung bewirkte Formung dreier Reliefs zu Leyden an: Janssen I, 1. VII, 19. 20.

Auch von einem nach der kurzen Erwähnung im Arch. Anz. 1866, S. 256* nicht weiter beachteten archaischen Grabrelieffragment auf Aigina wurde eine Form erworben.

Der Brunn'sche Aufsatz über den Satyrtorso vom Palatin im Louvre (Deutsche Rundschau 1882) gab Anlass zur Anschaffung eines Abgusses dieses Torso.

Als Geschenk des k. italienischen Unterrichts-Ministeriums ging der werthvolle Abguss einer bei Tivoli gefundenen Dionysosstatue, deren Veröffentlichung in den *Monumenti dell' instituto* beabsichtigt wird, ein.

Ebenfalls als Geschenk sandte Herr Hardtmann aus Beirut die Abgüsse von Theilen einer Sarkophagverzierung aus Laodicea.

Endlich vermittelte Herr Treu den Abguss eines Mengsischen Gipses der Londoner „Clytia“-büste, über dessen Werth mit meiner Erklärung im Jahrbuche der k. preuss. Kunstsammlungen (1883, S. XXIII) die Acten noch nicht ganz geschlossen scheinen.

Es ist im Verlaufe dieses Berichtes mehrfach erwähnt, wie die Generalverwaltung bemüht gewesen ist, durch Beschaffung von Formen anstatt blosser Abgüsse auch andern Sammlungen erleichterte Anschaffung zu bieten; die einzelnen auf diese Weise zugänglicher gemachten Stücke sind in dem Verzeichnisse der in der Formerei der k. Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1882) mit Angabe der Preise namhaft gemacht.

Conze.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 10. Januar. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der Vorstand wiedergewählt war, legte der Vorsitzende, Herr Curtius, an eingegangenen Schriften vor: A. Furtwängler, die Sammlung Sabouroff Lief. 1; R. Bohn, die Propyläen der Akropolis zu Athen; H. Blümner, Winckelmanns Briefe an seine Zürcher Freunde; Baumann, die antiken Marmorsculpturen des Grossherzoglichen Antiquariums zu Mannheim; A. de Ceuleneer, *les têtes aîlées de Satyre trouvées à Angleur;* A. Gerber, Naturpersonification in Poesie und Kunst der Alten; Th. Schreiber, die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen: eine dankenswerthe Bereicherung des statuarischen Materials, wenn auch der hier erhobene Protest gegen die Stützsäule der rechten Hand schwerlich Beifall finden wird; endlich die Arnold Schäfer in Bonn gewidmete Sammelschrift: Historische Untersuchungen, mit Löschcke's Aufsatz über den Tod des Phidias. Anknüpfend hieran bemerkte der Vorsitzende, dass Löschcke, unabhängig von Müller-Strübing, die Ueberlieferung von Phidias' Tod in Elis verwerfe, aber eine ganz neue Chronologie aufstelle, indem er in das Epochenjahr bei Plinius (Ol. 83) die Vollendung des olympischen Zeus setze, den Bau des Parthenon 447 beginnen und Phidias 438 im Gefängniss sterben lasse. Dieser Ansatz passe jedoch nicht wohl zu den Worten in Aristophanes' Frieden, auch liege keine Nöthigung vor, die Angriffe gegen Phidias auf einen Process zu beschränken. Phidias könne in Elis einen wiederholten Aufenthalt genommen haben. So werde es möglich, die Entstehung der falschen Legende zu erklären und die Ueberlieferung über Pantarkes zu retten. — Darauf legte Herr Conze die von Herrn Professor Benndorf ihm zur Verfügung gestellten Photographien der Reliefs von Gjölbaschi in Lykien vor, deren Originale eine mit Unterstützung der Regierung von einer Gesellschaft österreichischer Kunstliebhaber ausgerüstete Expedition kürzlich nach Wien gebracht hat. Der Vortragende hob die Bedeutung der Reliefs als grosser malerischer Compositionen attischer Schule aus dem 5. Jahrh. hervor und kündigte das nahe bevorstehende Eintreffen von Abgüssen für das königl. Museum an. — Herr Hübner berichtete über die drei Sammlungen in Madrid, in welchen antike Kunstwerke sich befinden: die alte königliche Sammlung im Museum im Prado, welche sich seit der Beschreibung durch den Vortragenden nicht verändert hat; ferner die neu gegründete Sammlung von Gipsabgüssen nach griechischen Sculpturen in dem sogen. *Cason*, einem zum griechischen Tempel umgestalteten Lustschloss Philipps IV., eine sehr dankenswerthe Schöpfung des jetzigen Leiters der Kunstanstalten in Spanien J. F. Riano; endlich das ebenfalls neu gegründete archäologische Museum in dem *Casino de la Reina*, aus dem die vorzugsweise die im Lande gefundenen Alterthümer enthaltende Sammlung in das im Bau begriffene neue Museum (das auch die Nationalbibliothek aufnehmen wird) übergeführt werden soll. — Herr Furtwängler erläuterte seine Reconstruction zweier statuarischer Gruppen aus Delos (s. Arch. Ztg. 1882 S. 335ff.).

Sitzung vom 6. Februar. Eingegangen waren: *Journal of hellenic studies* III 2; Nikolaides, Topographie der Ilias (neugriechisch); Pervanoglu, *primi coloni greci delle coste del mare Adriatico;* Belger, Graf Moltkes Verdienste um die Kenntniss des Alterthums (aus den preuss. Jahrbüchern). — Herr Bohn legte die Originalzeichnung seiner Reconstruction der Akropolis (für die Launitz'schen Wandtafeln bestimmt) vor und besprach sodann die verschiedene Gestaltung des westlichen Abhanges, für welche er fünf Epochen unterschied: 1) die vorpersische: längs des Nikepyrgos führte der Weg in mehreren Knicken zur Höhe, bei seinem Austritt auf die Burgfläche, vermuthlich zu Pisistratus' Zeit, architektonisch reicher ausgestattet; 2) die perikleische: keine fortifikatorische Anlagen mehr; in gewundener Steigung längs der quer über den Abhang laufenden Stützmauern steigt der Weg zum mittelsten Intercolumnium der westlichen Propyläenhalle auf, links (beim späteren Agrippamonument) mündet die von der Klepsydra heraufkommende Felsentreppe ein, rechts bei der zweiten Krümmung zweigt sich die Treppe zur Nike-Thymele ab; 3) die römische: Marmortreppe über die ganze Breite des Abhanges, im oberen Theil, dem mittleren Propyläen - Durchgang entsprechend, von einem gerillten Reitweg unterbrochen, unten von zwei thurmartigen Mauervorsprüngen eingefasst; 4) die justinianische: die beiden Vorsprünge durch eine Querwand mit Thür in der Mitte verbunden und durch aufgesetzte Stockwerke zu Thür-

men erhöht; 5) die türkische: Wall vom Nikepyrgos quer über den Aufgang zum Agrippamonument, dieses selbst mit dem Nordflügel verbunden, die westliche Propyläenhalle geschlossen, über dem Südflügel mächtiger Thurm. Ein letzter Zusatz stammt aus der Zeit der griechischen Freiheitskämpfe: die Bastion um die Klepsydra. — Herr Adler besprach die jetzt als Kuppelgräber erkannten Tholoi, von denen bisher 10 bekannt sind, 6 bei Mykenä, je eines bei Menidi, Argos, Orchomenos und Pharsalus. Unter Hinweis auf Vitruvs Bemerkungen über den nationalen Hausbau der Phryger betonte der Vortragende ihre Herkunft aus Phrygien, wohin auch das Relief vom Löwenthor weist, da eine Wiederholung jüngst von Mr. Ramsay in Phrygien an einem Felsengrabe gefunden ist. — Anknüpfend an die vielbesprochene Eigenthümlichkeit der Halbsäule des Löwenthor-Reliefs, die sich nach oben zu verbreitert, machte Herr Trendelenburg darauf aufmerksam, dass jetzt, wo ähnliche Halbsäulen als charakteristische Bauglieder nachgewiesen seien, die Erklärung nicht mehr von dem Relief, sondern von der architektonischen Verwendung dieser Halbsäulen auszugehen habe, welche die stärkere Rundung am Kopfe wohl constructiv nothwendig gemacht habe, eine Ansicht, welcher Herr Hauck mit der Bemerkung beipflichtete, dass die vollere Rundung nach oben bedingt sei durch die Neigung der Hinterwand, welche die vertikal stehende Säule tief schneide, so dass sie unten weniger voll aus der Hinterwand heraustreten müsse als oben. Diese Erklärung wurde von Herrn Adler angenommen. — Herr Sachau sprach auf Grund des Berichtes von Dr. Puchstein (in den Berichten der kgl. Akademie der Wissenschaften) über das Grabdenkmal des Königs Antiochos von Kommagene, einen auf der Spitze des 6500′ hohen Nimrûd-Dagh bei Gerger am Euphrat aufgethürmten Tumulus. Auf einer am östlichen und westlichen Fuss desselben hergerichteten Plattform sieht man in wenig verschiedener Anordnung dieselben fünf kolossalen Götterfiguren; ferner zwei Reihen von Reliefs, des Königs Vorfahren von väterlicher und mütterlicher Seite darstellend. Auf der Rückseite der Kolossal-Figuren steht eine in ihrer schwülstigen und weitschweifigen Ausdrucksweise sehr charakteristische griechische Inschrift, die Gründungsurkunde des Denkmals; der hier genannte Kriegsgott Artagnes ist mit dem Verethraghna des Avesta, dem Ordagno der indoskythischen Münzen identisch.

Sitzung vom 6. März. Vorgelegt wurden vom Vorsitzenden: v. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments; Photographien aus Paphlagonien, eingesandt von Herrn Prof. Hirschfeld in Königsberg; der Gipsabguss einer bronzenen für das K. Museum erworbenen Spiegelkapsel mit der ältesten Darstellung von Eros und Psyche. — Herr Steffen sprach im Anschluss an seinen Decembervortrag über die weiteren Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis, insbesondere den über unmittelbar nördlich der Atridenburg gelegenen 807 m. hohen Prophet-Elias-Berg, dessen kyklopische Mauern auf der Kanallinie ihn als eine mit der Hauptposition von Mykenä zusammenhängende Defensionsanlage und Warte erkennen lassen, von der aus das ganze Wegenetz von Argolis überwacht werden konnte; sodann über die Stadtmauern, von denen die der Ebene zugewandte westliche genau der Kante des steilen Felshanges folgt und an einzelnen Stellen grosse behauene oblonge Blöcke zeigt, während die der geschützteren Gebirgsseite zugewandte östliche bis zum mittleren Hang vorgeschoben und zum Theil aus kleinen unbehauenen Steinen aufgeschichtet ist. Innerhalb dieses engen, mauerumschlossenen Raumes sind die zum Hofhalt des Herrschergeschlechtes nothwendigen Baulichkeiten zu suchen, während das eigentliche Mykenä ausserhalb der Mauern vorstadtartig in mehreren Gruppen an den verschiedenen Hochstrassen, hauptsächlich auf dem Westhange bis zum Elias-Bach sich ausbreitete. Zum Heräon übergehend, welches vom Löwenthor 28 Stadien (Pausanias giebt von der Gebietsgrenze der Mykener 15, Strabo falsch 10 an) entfernt ist, widerlegte der Vortragende die bisherige Ansicht, nach welcher die kleine Kuppe mit dem Heräon der Euböa-Berg der Alten und die östlich gegenüberliegende noch unbedeutendere der Akräa-Berg sei, und erkannte als Euböa den noch heute diesen Namen führenden 532 m. hohen Hauptberg, als Akräa den gegenüberliegenden 702 m. hohen Elias Berbatiotikos und als Prosymna das unterhalb des Heräon liegende Niederungsgebiet bis zur Schlucht der Klisura. Auch die bisherige Annahme der Flussläufe des Asterion und Eleutherion berichtigte der Vortragende, indem er auf Grund der Erzählung des Pausanias, dass Asterion der Vater der Euböa, Akräa und Prosymna sei, den Asterion in dem durch die Klisura-Schlucht nach dem Niederungsgebiete Prosymna fliessenden Wasserlaufe erkannte, der noch heute wie zu Pausanias Zeit unmittelbar nach seinem Eintritt in die Schlucht unter Fels- und Steingeröll

verschwindet; als Eleutherion ist ein grosser antiker Brunnen, etwa 1000 Meter vom Heräon entfernt an dem antiken Wege von Mykenä gelegen, anzusehen. Der Vortragende schloss mit dem Hinweis darauf, dass seine verhältnissmässig reiche archäologische Ausbeute nicht sowohl sein persönliches Verdienst, als ein Ergebniss der Aufnahmemethode des preussischen Generalstabes sei und es daher dringend wünschenswerth scheine, dass für Zwecke solcher Aufnahmen in Griechenland grössere Geldmittel zur Verfügung gestellt würden, um so mehr, als jetzt Eisenbahnen und Chausseen das Verschwinden der antiken Reste beschleunigten. — Herr Borrmann sprach über Terrakotta-Incrustationen an griechischen Tempeln, welche im 41. Winckelmannsprogramm der Gesellschaft zum Gegenstand einer eingehenderen Untersuchung gemacht sind. Die hier niedergelegten Resultate sind, soweit sie sich auf den grossen Burgtempel in Selinus beziehen, kürzlich von Cavallari in den wesentlichsten Punkten bestätigt worden, jedoch weicht derselbe von der im Programm gegebenen Reconstruction darin ab, dass er oberhalb der Verkleidungsstücke eine unter den Fragmenten des Tempels gefundene Sima und hinter derselben auf einem besonderen Gesimsstücke einen Akroterienkranz annimmt, dessen Zugehörigkeit zum grossen Burgtempel zuerst in dem erwähnten — von Cavallari übrigens beharrlich mit Stillschweigen übergangenen — Programm nachgewiesen ist. Diese Reconstruction ist jedoch, trotz ihrer detaillirten Maassangaben, eine rein willkürliche und unhaltbare; denn erstens zeigt keines von den bisher gefundenen Stücken jener Sima eine Durchbohrung für den Wasserabfluss, ferner ist das mit derselben von Cavallari in Verbindung gesetzte Ausgussstück in den Maassen viel zu klein, als dass es zugehörig sein könnte, sodann ist die Sima auch an ihrer Rückseite mit Blattmustern bemalt, kann also nur dem Giebel angehören, wo sie von beiden Seiten sichtbar war, und endlich können die Akroterien, deren Fussplatten sowohl an der Stirnseite als auch an der Unterfläche bemalt sind, nie hinter der sie völlig verdeckenden Sima gesessen haben, sondern nur oberhalb der Verkleidungsplatten. Nahezu unbegreiflich ist es, dass Cavallari das ohnehin schon schwer lastende Geison des Tempels mit einer weiteren Plinthe bereichert und in Folge dessen den Stein, der die Nagellöcher, ja zum Theil selbst noch die Nägel für die Befestigung der Verkleidungsplatten enthält, nicht mit diesen, sondern dem Akroterienkranze in Verbindung bringt. — Zum Schluss legte Herr Conze Lieferung 4 des Werkes von Rayet, *monuments de l'art antique* vor und machte auf die darin enthaltenen Stücke aus den kgl. Museen aufmerksam, namentlich auf die Zeus- und Athenagruppe der pergamenischen Gigantomachie, deren Wiedergabe durch das Dujardin'sche Verfahren für uns von Interesse sein müsse. Von den Ausführungen des Textes wurde nur das Urtheil des Herrn Rayet berührt, dass die Laokoongruppe jünger sei als die Altarsculpturen. Es knüpfte sich daran die Vorlage der soeben ausgegebenen Schrift von R. Kekulé 'Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon'. Sie geht im Zusammenhange einer allseitigen Revision der an die vaticanische Gruppe sich knüpfenden Fragen auch auf die Vergleichung mit der pergamenischen Gigantomachie ein, und zwar speciell der Figur des Laokoon mit der des Gegners der Athena. Der Vortragende stimmte dem Schlussergebnisse, dass die Laokoongruppe in Anlehnung an die Altarsculpturen und zwar etwa um 100 v. Chr. entstanden sei, als ihm ausserordentlich einleuchtend, bei.

Sitzung vom 3. April. Vorgelegt wurden u. A. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland; Carolides, Comana in Cappadocien. — Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Paulsen und Frh. von Wangenheim; Herr Rehbein zeigte seinen Austritt an. — Herr Robert sprach über Amazonensarkophage und versuchte die Vermuthung zu begründen, dass die griechischen Amazonensarkophage Nachbildungen des attalischen Weihgeschenks sind. — Herr Körte aus Rostock gab über den von Deeke als „Templum von Piacenza" veröffentlichten bronzenen Gegenstand eine Darlegung, welche in der archäologischen Zeitung veröffentlicht werden wird. — Herr von Domaszewski berichtete unter Vorlage von neu aufgenommenen Karten und Photographien über seine in Gemeinschaft mit Karl Humann und im Auftrage der k. Akad. der Wissensch. zu Berlin unternommenen Reise nach Angora, dem alten Ancyra in Galatien, um die daselbst am Tempel des Augustus und der Roma eingehauene doppelsprachige Inschrift des Augustus in Gips formen zu lassen. Verbunden wurde hiermit der Besuch des 6 Tagereisen östlich von Ancyra gelegenen Bogaskiöi, um von den dortigen Felsreliefs für das k. Museum Gipsabgüsse zu nehmen (die bereits zur Aufstellung gelangt sind), und die archäologische und epigraphische Erforschung des Landes,

die u. A. zur Feststellung des alten Germa führte. — Herr Curtius erläuterte ein Gipsmodell der Nike des Paionios, wie sie mit ihrem dreiseitigen Postament im Massstabe von 1:5 durch den Bildhauer Herrn Grüttner restaurirt worden ist. Der Vortragende wies auf die für die Restauration massgebenden Punkte hin, welche in der Hauptsache keinerlei Zweifel aufkommen lassen; die Täuie als Attribut beruhe auf dem erhaltenen Bruchstück der rechten Hand und den doppelten Ansatzspuren am Gewande.

Bericht

über die Thätigkeit des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts im Jahre 1882.

Die periodischen Publicationen des Instituts, Monumenti, Annali und Bullettino in Rom, Mittheilungen in Athen und Archäologische Zeitung in Berlin nahmen ihren regelmässigen Fortgang. Das Erscheinen des Jahrganges 1882 der Monumenti und Annali erleidet einen geringen Aufschub um des sehr umständlichen Druckes einer Farbentafel willen, welche eine der Wandmalereien des neuerlich entdeckten antiken Hauses bei der Farnesina darstellt.

Die Secretariate in Rom und Athen besorgten neben ihren übrigen laufenden Arbeiten die Leitung der öffentlichen Sitzungen und die Abhaltung von Lehrkursen. Durch das athenische Secretariat veranlasst, wird das Werk über mykenische Thongefässe von den Herren Furtwängler und Löschcke bald erscheinen. Von Rom aus wurde eine Anzahl kleiner Reiseerkundungen vorgenommen und durch Herrn Mau Pompeji bei einem längeren Aufenthalte ins Auge gefasst. Dem athenischen Secretariate wurde es möglich, die neuerworbene griechische Provinz Thessalien zu zwei verschiedenen Malen durch Herrn Lolling bereisen zu lassen, das eine Mal auch mit Berührung von Nordeuböa, und ansehnliche Ausbeute, namentlich an epigraphischem Material zu gewinnen. Ausserdem besuchte Herr Dörpfeld den Tempelplatz von Tegea und benutzte einen Urlaub, um an den Ausgrabungen des Herrn Schliemann auf Hissarlik Theil zu nehmen, was als eine Förderung im Bereiche der Institutsaufgaben hier erwähnt werden kann.

Von den Sammelunternehmungen der Centraldirection ist die älteste, die der römischen Sarkophage, unter Herrn Robert's Händen so weit gediehen, dass ein Beginn der Reproduction von Tafeln durch Herrn Eichler, welcher bisher in Rom die Aufnahme des Materials in Zeichnung fortsetzte, neben dieser seiner noch fortlaufenden Hauptarbeit in Aussicht genommen werden konnte.

Von der Serie der Terracotten ist unter Herrn Kekulé's Leitung der Band „Sicilien" nahezu vollendet, der Band „Tanagra" in Angriff genommen, beide in künstlerischer Herstellung durch Herrn Otto.

Die Herren Curtius und Kaupert haben von den attischen Karten das zweite Heft mit vier Blättern erscheinen lassen; von dem folgenden Hefte sind die Arbeiten bis zur Reproduction der Sectionen Vari und Markopulo vorgeschritten, während die Aufnahmen in Attika selbst ihren Fortgang nahmen. Ausser dem Herrn von Bernhardi ist dort Herr Wolff thätig gewesen.

Ueber die Art des Erscheinens einer Aufnahme von Mykenai in zwei Blättern durch Herrn Steffen finden noch Verhandlungen statt; die Zeichnungen liegen fertig vor.

Von den etruskischen Urnen, jetzt unter Herrn Körte's Händen, ist der zweite Band nahezu fertig, der dritte in Herstellung begriffen. Auch die Fortsetzung der Gerhard'schen Ausgabe etruskischer Spiegel hat Herr Körte gefördert.

Die Arbeiten an dem litterarischen Repertorium der Archäologie, zunächst auf die Vorarbeiten für eine kritische Sammlung der antiken Statuen gerichtet, schritten unter Leitung des Herrn Michaelis fort.

In der am 13. April und den folgenden Tagen 1882 abgehaltenen jährlichen Gesammtsitzung der Centraldirection wurde beschlossen, die Herren Puchstein, Fabricius, Wissowa und Dürr dem auswärtigen Amte zur Betheilung mit den Reisestipendien, sowie Herrn Müller für das Stipendium der christlichen Archäologie vorzuschlagen. Diesen Vorschlägen hat das auswärtige Amt seine Bestätigung ertheilt. In derselben Sitzung wurden zu ordentlichen Mitgliedern des Instituts ernannt die Herren Dessau, Engelmann, Hettner, Schmidt und Wagner, zu correspondirenden Mitgliedern die Herren Giorgiadis, Rev. Hicks, Puchstein, Ohnefalsch-Richter, Schneider, Schwartz und Swoboda.

Conze.

ÜBER DARSTELLUNGEN DER HIPPOLYTOS-SAGE.

II.

(Tafel 9.)

7.



Wie populär einige für die bildliche Darstellung unseres Mythus gebräuchliche Typen waren, geht aus ihrer Verwendung für andere Sagen hervor. Dieser Punkt erheischt eine kurze Besprechung, ehe wir der schwierigen Untersuchung über die Entstehung und Ausbildung der für den Hippolytos-Mythus üblichen Darstellungsweisen näher treten.

Die schwer erkennbare Darstellung eines Sarkophages aus Villa Panfili wurde früher wegen ihrer Aehnlichkeit mit Hippolytos-Sarkophagen diesen zugewiesen, bis sich auf Grund einer Zeichnung des Coburger Codex die richtige Deutung auf Bellerophon ergab[1]) der vorstehende, auf $^1/_2$ verkleinerte Zinkabdruck ist nach jener Zeichnung gemacht. — Rechts sitzt vor einem Palast, den linken Arm auf die Lehne des Sessels stützend eine mit Chiton Ueberwurf und Schleier bekleidete Frau in trauernder Haltung, hinter der zwei Dienerinnen sichtbar werden[2]). Zu ihren Füssen ist Eros dargestellt; er blickt zu ihr empor, eilt aber nach links auf Bellerophon zu, nach dem er auch die rechte Hand ausstreckt. Bellerophon, gekennzeichnet durch das hinter ihm zum Vorschein kommende Flügelross, steht en face wie nach links ausschreitend und

[1]) Vgl. Matz-Duhn II p. 258 No. 2897. Matz Monatsber. d. Berl. Akad. 1871 p. 495 ff. Zoega: '*scultura nitida*'.

[2]) Der Kopf derjenigen zur rechten fehlt; ihre Nachbarin hebt die Hand vors Gesicht wie die Dienerin der Phaedra auf den Sarkophagen *BW*.

blickt nach der Frau zurück, den rechten (jetzt gebrochenen) Arm erhebend. Er trägt eine über die linke Schulter herabfallende Chlamys, Stiefel und ein Schwert, an das er die Linke zu legen scheint (die Hand fehlt). Ueber den Knieen der Frau kommt die Amme zum Vorschein; sie erhebt die Rechte und blickt zu Bellerophon empor. Hinter ihr steht ein bärtiger reich gelockter Mann in langärmeligem Chiton, den das Scepter in seiner Linken sowie der neben ihm stehende behelmte Krieger, ein Doryphoros, als König bezeichnet. Er erhebt die Rechte und scheint ebenso wie die Amme eindringlich mit Bellerophon zu reden. Vor Bellerophon her schreitet nach links sich umblickend, Virtus in dem gewöhnlichen Costüm[3]). — Links ist der Kampf gegen die Chimaera dargestellt; Bellerophon mit fliegender Chlamys kämpft vom Pegasus herab gegen einen Löwen[4]), unter welchem sich eine Schlange ringelt. Ein Genosse ist vor dem Löwen zu Boden gesunken, ein anderer ist im Begriff eine Lanze auf ihn zu schleudern. Dem Bellerophon voran schwebt ein Eros. Am Grunde Andeutungen von Bäumen.

Auch ohne die Figur der Virtus würde man wohl nicht zweifeln können, dass die Handlung von rechts nach links vorwärts schreitet und dass also die nächstliegende Deutung der trauernden Frau auf Stheneboea die einzig richtige ist. Der Tochter des Iobates wird Bellerophon nach der Besiegung der Chimaera vermählt; von einem früheren Liebesverhältniss mit ihr, das zu einer so bedeutsamen Scene wie der hier dargestellten Anlass geben könnte, weiss keine Sage zu erzählen. Euripides liess in seiner Stheneboea Bellerophon nach seinen Abenteuern in Lykien nach Tiryns zurückkehren und Rache an der Verläumderin nehmen. Bellerophon entführt Stheneboea zum Schein auf seinem Pegasos und stürzt sie dann hinab. Dieses späte Zusammentreffen mit Stheneboea kann aus dem oben angeführten Grunde nicht gemeint sein, abgesehen davon, dass die Darstellung auch sonst mit dieser Voraussetzung unvereinbar ist. Es bleibt also jene frühere Stheneboea, welche den Gastfreund liebt, zurückgewiesen wird und dann zur Verleumdung schreitet — eine zweite Phaedra.

Die Aehnlichkeit mit den Darstellungen von Phaedra's zurückgewiesenem Antrag ist unverkennbar[5]) und man denkt daher auch hier zunächst an eine Antragscene. Aber damit ist die Gegenwart des Königs unvereinbar; zudem scheint sich Bellerophon vielmehr zur Abreise anzuschicken und für diesen Moment ist Proetos' Anwesenheit bekanntlich durch viele Darstellungen belegt. Es ist zwar häufig Stheneboea ebenfalls zugegen[6]); gleichwohl verträgt die Natur der Fabel bei dieser Scene nicht eine sichtbar verliebte Stheneboea und die zu ihren Gunsten intervenirende Amme. Die Annahme einer Compilation von Verschiedenartigem, womit sich die Sarkophagarbeiter öfters helfen, bleibt daher der einzig mögliche Ausweg aus diesen Widersprüchen. Der zurückgewiesene Antrag und Bellerophon's Aussendung durch Proetos bildeten ursprünglich getrennte Scenen; beide wurden zu einer einzigen Abschiedsscene verschmolzen, um links Platz zu gewinnen für die Darstellung des Abenteuers in Lykien[7]). Gerade so wurden auf Hippolytos-Sarko-

[3]) Beide Arme sind gebrochen; vielleicht führte sie den Pegasus am Zügel. Virtus führt das Pferd des Hippolytos auf dem Sarkophage *K*.

[4]) An der Rückseite des Kopfes ist noch der Ansatz eines Horns sowie der Ziegenbart sichtbar.

[5]) Vgl. z. B. die Sarkophage *EKN*.

[6]) Vgl. die von Engelmann aufgezählten Darstellungen *Annali dell' Inst.* 1874 p. 10ff. Stheneboea ist dargestellt, um dem Beschauer in Erinnerung gebracht zu werden.

[7]) Meine Ansicht findet eine Bestätigung durch das vielbesprochene Pompeianische Bellerophonbild Sogliano No. 522 (*Bullett. dell' Inst.* 1871 p. 203 abgeb. *Giorn. degli scavi* II T. 4). Ich theile die Auffassung Trendelenburgs (Arch. Ztg. 1876 p. 91ff.): es sind zwei Scenen zu erkennen, übereinander angeordnet, weil Bellerophons Kampf gegen die Chimära sich in der Luft abspielt. Roberts Vermuthung (Arch. Ztg. 1874 p. 139 A. 19), dass diese Scene den Beschauer über die Gedanken der im Vordergrunde dargestellten Personen belehren solle, müsste sich wenigstens auf analoge Beispiele stützen. Ebenso wenig kann ich seiner Deutung der beiden Jünglinge auf die Anführer des dem Bellerophon nach einem vielleicht wider Erwarten glücklichen Ausgang seines Abenteuers entgegenzustellenden λόχος sowie der trauernden Frau auf die Tochter des Iobates beistimmen. Mit Recht weist Trendelenburg darauf hin, dass die matronal verhüllte Gestalt viel zu sehr an die bekannten Darstellungen der in ähnlicher Lage sich befindenden Phaedra erinnere, um nicht Stheneboea in ihr zu erkennen. Er zog den oben besprochenen Sarkophag zur Vergleichung heran und erkannte in dem Wandgemälde mit Matz' Billigung ebenfalls

phagen zwei einst gesonderte Scenen zu einer verbunden und der Jagd gegenüber gestellt; diese äussere Aehnlichkeit beider Darstellungsweisen wird durch die in der Mitte schreitende Virtus noch erhöht. Eine deutliche Anlehnung an die Tragödien des Euripides findet in unserer Darstellung des Bellerophon nicht statt; der Mythus wird seinen Hauptmomenten nach illustrirt[8]), wie er in mythologischen Compendien umlief, wovon man sich z. B. nach der unter Asklepiades' Namen gehenden Compilation (*Schol. Il. Z* 155) eine Vorstellung machen kann. Die einleitende Erzählung von dem spröden Gastfreund und der gekränkten Liebenden, die durch Verläumdung Rache sucht, ist hier nach dem üblichen Schema der Phaedra-Geschichten gemacht[9]), und es tritt somit der merkwürdige Fall ein, dass Wort und Bild in gleicher Weise von der verwandten Sage beeinflusst werden[10]).

Bellerophon's Abschied von Stheneboea. Ganz so einfach ist die Sache freilich nicht; denn bei Bellerophon's Abschied erwartet man vor Allem Proetos, wie Engelmann (a. a. O. p. 32) bereits hervorhob (vgl. z. B. das Bild Sogliano No. 521 *Giorn. degli scavi* I T. 7, 2) — Irre ich nicht, so ist hier ein ähnlicher Vorgang wie bei dem Sarkophagbild, nur mit etwas anderem Verlauf, zu constatiren. Durch ungeschickte und willkürliche Zusammensetzung getrennter Scenen ging das Charakteristische derselben verloren; das Resultat ist eine farblose Scene, die eher einem zurückgewiesenen Antrage als einem Abschiede ähnlich sieht, ohne doch eins von beiden zu sein. — Wie Engelmann meint, verweist der nach Tiryns zurückgekehrte Bellerophon der Unheilstifterin gegenüber tadelnd auf sein gefahrvolles Abenteuer in Lykien hin; daher die Darstellung desselben in der oberen Reihe. Die Deutung ist gesucht und setzt eine viel zu genaue Kenntniss des Euripides voraus.

8) Vielleicht enthielt der Cyclus auch noch eine Scene zwischen Bellerophon, Iobates und Philonoe; dann würde der dem Bellerophon voranschwebende Eros über das Bild hinausweisen und die asiatische Tracht des Proetos würde sich aus einer einfachen Verwechselung erklären. Dieser Umstand verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, da nach Engelmann (a. a. O. p. 31) in Vasenbildern dieselbe Verwechselung stattgefunden hat. Ich zweifle aber, ob der langärmelige Chiton ausschliesslich asiatisch ist; er eignet bekanntlich sehr oft den Königen auf unteritalischen Vasen; vgl auch den Hades des Prometheus-Sarkophages Brunn Vorlegebl. No. 8,4, den Kreon des Medea-Sarkophages Lancellotti Conze Vorlegebl. Ser. II T. II, 3.

9) Vgl. z. B. Asklepiades *Schol. Od.* λ 321. Diodor IV, 62; *de Hipp. Eur.* p. 49, 51.

10) Uebrigens ist für Asklepiades mehr die berühmte, den ganzen Bellerophon-Mythus umspannende Stelle aus der Ilias (*Z* 154 ff.) als Euripides massgebend gewesen, um von dem Iobates des Sophokles ganz zu schweigen. Sogar der Name Anteia statt Stheneboea ist aus Homer beibehalten.

Wie leicht die Antragscene der Hippolytos-Sarkophage zu einer Abschiedsscene werden konnte, sieht man aus drei auf die Adonis-Fabel bezüglichen Sarkophagreliefs, auf welchen, der üblichen Eintheilung von Hippolytos-Darstellungen gemäss, rechts Adonis auf der Jagd, links sein Abschied von Aphrodite dargestellt ist[11]). — Aphrodite bekleidet mit einem auf die rechte Schulter herabfallenden Himation, das um den Unterkörper geschlungen ist, sitzt auf einem reich verzierten Sessel und redet dem rechts vor ihr stehenden Adonis zu; sie ist umgeben von einer oder mehreren Dienerinnen, während Eros neben ihrem Sessel sichtbar wird. Zwischen ihr und Adonis bemerkt man im Hintergrunde einen bärtigen älteren Mann, der zum Aufbruch mahnt[12]); ein jüngerer Jagdgenosse führt rechts von dieser Gruppe das Pferd des Adonis am Zügel[13]).

Tracht und Haltung der Aphrodite, ihre Umgebung, die Stellung des Adonis, der Genosse mit dem Pferd, alles erinnert auffallend an die Figuren der entsprechenden Seite von Hippolytos-Sarkophagen, nur dass die Amme fortgelassen ist und dafür die Figuren von Phaedra und Hippolytos etwas näher aneinander gerückt sind. Man vergleiche z. B. den Sarkophag aus Capua *N*, wo der für die Hippolytos-Fabel charakteristische alte Diener[14])

11) Es sind die Sarkophage *Galeria Giustiniani* II, 116, im Lateranensischen Museum (Benndorf u. Schöne No. 50 T. XXI. XXII. F. 1) und der in der Via Latina gefundene (*Mon. dell' Inst.* VI. VII T. LXVIII a): nach der Bezeichnung von Petersen (*Annali dell' Inst.* 1862 p. 161) und Hirzel (*Annali dell' Inst.* 1864 p. 68) *CNO*. Auf *O* ist in der Mitte eine Scene mit der Pflege des verwundeten Adonis eingeschoben; diese Abweichung erklärt sich aus der Anspielung auf den Verstorbenen (vgl. Petersen a. a. O. p. 164 ff.). Die Abschiedsscene auf dem nicht abgebildeten Sarkophag Rospigliosi *G* gleicht nach Hirzel (a. a. O. p. 76) jener der genannten Sarkophage, ist aber in zwei Scenen zerlegt. Der Sarkophag gehört wegen seiner reicheren Composition nicht hierher (vgl. Petersen a. a. O. p. 166 ff.).

12) Auf *O* findet sich der Alte weiter rechts.

13) Diese Scene ist in einigen anderen Sarkophagen (*EF H*) auf drei Figuren reducirt und auf der rechten Seite dargestellt, entsprechend der Pflege des verwundeten Adonis auf der linken Seite, während die Jagdscene die Mitte einnimmt; vgl. Hirzel (a. a. O. p. 73 ff.), der die richtige Deutung gegeben hat.

14) Eur. Hipp. 88 ff.

auch links neben diesem im Hintergrunde sichtbar wird [15]). — Bei Ovid (*Met.* X, 554ff.) und auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 329ff.) lässt sich Aphrodite im Grünen nieder; hier erscheint sie im Gemach [16]) umgeben von Dienerinnen: das dürfte doch Befremden erregen, auch schickt sich das Pferd nicht recht in diesen Rahmen [17]). Ja, es passt überhaupt nicht zur Fabel: Hippolytos sehen wir zu Pferde den Eber angreifen, Adonis hat zu Fuss angegriffen, daher die tödtliche Verwundung. Der Umstand, dass dem Geliebten der Aphrodite ein Pferd beim Aufbruch zur Jagd gegeben wird, beweist schlagend die Uebertragung von Motiven der Hippolytos-Sarkophage [18]).

[15]) Auf dem Sarkophag des Lateranensischen Museums (*H*) sehen wir ihn rechts neben Hippolytos.

[16]) Das Peripetasma ist deutlich auf *C*.

[17]) Bei Hippolytos-Darstellungen erklärt sich das Befremdliche dieser Zuthat aus einer Vereinigung ursprünglich getrennter Scenen.

[18]) Der Beweis würde eine weitere Stütze erhalten, wenn es wahr wäre, was Hirzel (a. a. O. p. 76) vermuthete, dass man neben der obigen Composition ein anderes Original für die Abschiedsscene erkennen könnte. Es ist erhalten nur in dem vatikanischen Sarkophag *M* (*Annali dell' Inst.* 1863 *Tav. d'agg. DE*, 2); rechts ist die Jagd, links der Aufbruch dargestellt. Hier sitzt Adonis neben Aphrodite, die ihren Liebling zärtlich umarmt, während auf der andern Seite Virtus den Säumigen mahnt. Nach Hirzel ist diese Gruppe später übertragen auf die Heilung des verwundeten Adonis in Aphrodite's Armen (vgl. die Sarkophage *ABDFH*). — Allein der Process ist vielmehr gerade umgekehrt. Schon der Umstand muss Bedenken erregen, dass die vermeintliche Original-Composition nur in einem einzigen Exemplar erhalten ist; die Gruppe der Aphrodite aber und des neben ihr sitzenden Adonis, an dessen verwundetem Bein sich Eros zu schaffen macht (vgl. *ABD*), kehrt wieder auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 335ff., auf einigen wird auch Adonis' Arm gestützt), war also offenbar ein bekanntes oft verwandtes Motiv; und hiervon unterscheidet sich nicht wesentlich die Composition z. B. von *L*, welche, wie Hirzel meint, die originale war. Einen Eros bemerken wir ebenfalls in *M* an Adonis' Bein; *presso Adone volendolo muovere dal suo posto*, sagt Hirzel; aber darf denn Eros die Liebenden trennen? Die Figur ist vielmehr ungeschickt übertragen aus jenen Darstellungen der Pflege des verwundeten Adonis. Endlich beweist das auf *M* dargestellte Pferd zur Genüge, dass wir es mit keiner Originalcomposition zu thun haben. Dieser Sarkophag zeigt also wieder, wie man mit den geläufigen Motiven umzuspringen pflegte. Die Gruppe rechts mit dem Pferde wurde beibehalten, während man links die übliche Abschiedsscene verwarf und die Darstellung von der Pflege des verwundeten Adonis zu einer solchen ummodelte. Der Umstand, dass jene auf der linken Seite dargestellt zu werden pflegt, gab den Anlass zu der Uebertragung; ja auf *B* nimmt sogar, der Eintheilung von *M* entsprechend, die ganze rechte Seite eine Darstellung der Jagd ein.

Eine deutliche Reminiscenz der Phaedra-Gruppe erkennt man auch in der Darstellung der von ihrer Amme und Schwester umgebenen Deidamia auf dem aus Kreta stammenden leider sehr verstümmelten Londoner Sarkophage [19]). Deidamia sitzt auf einem niedrigen Sessel, ihr linker Arm hängt herunter, während der rechte erhoben ist [20]), den Kopf und Oberkörper lehnt sie wie erschöpft zurück; die hinter Deidamia stehende Amme legt die Linke an ihre Schulter und erhebt die Rechte zuredend. Im Hintergrunde bemerkt man zwei Töchter des Lykomedes, wie in den Darstellungen der leidenden Phaedra die Dienerinnen. — Genügende Vergleichungspunkte bieten schon die Hippolytos-Sarkophage *BFG*; aber völlig entspricht besonders die Gruppe von Phaedra und der Amme in den Darstellungen des Sarkophages *Q* und des herculanensischen Discus (α). Die hier grösser gebildete Amme beugt sich über Phaedra, die sich an die Amme anzulehnen scheint; auch in der Haltung der Arme und Hände stimmt diese Gruppe mit derjenigen des Londoner Sarkophages auffallend überein [21]).

Die Aehnlichkeit der auf Medea-Sarkophagen dargestellten Glauke, welche die ihr dargebrachten Geschenke entgegennimmt [22]), mit der sitzenden Phaedra des Petersburger und Agrigentiner Sarkophages (*AB*) mag Zufall sein, verdient aber doch hervorgehoben zu werden. Dilthey (a. a. O. p. 20) erinnerte bereits an die Phaedra-Gruppe bei Erwähnung des Umstandes, dass zuweilen hinter dem

[19]) Benndorf Vorlegebl. Ser. C. T. XI, 2a. Spratt *Travels in Crete* I p. 279. — Michaelis (Arch. Anz. 1862 p. 344) lobt die 'sehr gute Ausführung'; vgl. Arch. Ztg. 1874 p. 70.

[20]) Vermuthlich fasste sie ihr Gewand. Der Oberkörper erscheint auf der Abbildung nackt, während man an den Füssen deutlich Chiton und ein um den Unterkörper geschlungenes Himation unterscheidet.

[21]) Die wegen der sitzenden weiblichen Figur zunächst an die Darstellung des Londoner Sarkophages erinnernde Gruppe der Töchter des Lykomedes auf dem Sarkophag des Fitzwilliam-Museums (Benndorf Vorlegebl. S. C. T. IX, 4. *Mus. Disneian.* T. 43 Michaelis *Anc. Marbles* p. 262ff.) scheint gleichwohl mit dieser keinen Zusammenhang zu haben. Deidamia ist hier in der Mitte neben Achill knieend dargestellt.

[22]) Conze Vorlegebl. S. II T. 10 u. 11. Weitere Litteratur bei Dilthey *Annali dell' Inst.* 1869 p. 5ff.

Sessel der Glauke eine Dienerin dargestellt ist, während man neben ihr die Amme erblickt. Einmal[23]) steht die Amme und eine Dienerin hinter Glauke; die Amme legt ihre Hand auf Glauke's linke Schulter, wie in der Gruppe des eben erwähnten Discus. Glauke sitzt auf einem niedrigen Sessel, auf den sie sich mit der einen Hand stützt; sie trägt einen Chiton, welcher auf die linke Schulter herabfällt, ein um den Unterkörper geschlungenes Himation; ihr Haupt ist verschleiert. Dieselbe Beschreibung passt auf Phaedra (in *A B*). Die Verschleierung freilich ist ein so oft verwendetes Motiv[24]), dass ich darauf kein zu grosses Gewicht lege, auch wenn man um eine Begründung verlegen ist, wie z. B. bei Glauke[25]); denn Dilthey's Ansicht (a. a. O. p. 16ff.), dass durch den Schleier Glauke als Braut bezeichnet werden sollte, ist irrig. Fehlt doch der Schleier auf dem schönen Fragment (*Mus. Pio Clem.*), das gerade das beste der erhaltenen Exemplare zu sein scheint; auch zeigen die von Dilthey selbst angeführten Beispiele einer als Braut deutlich charakterisirten Frau, dass in diesem Falle die Verschleierung vollständiger war[26]); wie dürfte auch eine Braut ihre eine Schulter unverhüllt zeigen! Das Missliche der Dilthey'schen Annahme zeigt deutlich ein Vergleich dieser Glauke mit der ebenso verhüllten Aphrodite einiger Reliefs[27]), welche der neben ihr sitzenden Helena Liebesgedanken zu Paris einflösst. Auch das Motiv des von der einen Schulter herabgleitenden Gewandes kehrt hier wieder, gesteigert bis zur Entblössung der Brust, was für Aphrodite characteristisch ist[28]).

Man könnte einen Zug von Coketterie in der Entblössung einer Schulter finden, lehrt doch Ovid seine Schönen *Ars amat.* III, 307:

pars umeri tamen ima tui, pars summa lacerti
nuda sit, a laeva conspicienda manu.

Gleichwohl hat es schon die keusche Kunst des Phidias nicht verschmäht, auf diese Weise die strenge Regelmässigkeit des Gewandes angenehm zu mildern und etwas von der Schönheit des weiblichen Körpers unverhüllt 'in lebendigen Wellen' vor unsern Augen sich bewegen zu lassen[29]). Dieser rein künstlerische Gesichtspunkt mag auch bestimmend gewesen sein, gerade bei den Figuren, deren Hinterkopf verhüllt ist, die eine Schulter entblösst zu zeigen. Es findet sich dies ausser den von mir berührten Beispielen, welche an Phaedra erinnern, noch öfter[30]); besonders lieblich auf einer schönen attischen Reliefform aus Thon[31]), welche ein Mäd-

[23]) Fragment des Museo Pio Clementino *Annali dell' Inst.* 1869 *tav. d'agg.* C.

[24]) Bei Köhler's fleissiger Sammlung (Kl. Schrift. IV p. 36ff.) vermisst man eine genügende Berücksichtigung der Monumente. Gewiss hat die Verschleierung auch als rein künstlerisches Motiv ihre Berechtigung.

[25]) Dagegen ist der kranken Phaedra nicht ohne Grund ein Schleier gegeben. Bei Euripides (Hipp. 131ff.) will der Chor gehört haben, dass Phaedra, von einer zehrenden Krankheit heimgesucht, sich zu Hause halte und ihr Haupt verhülle (*λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν*). Sie selbst lässt in einer späteren Scene den Schleier entfernen; vgl. Jahn a. a. O. p. 303.

[26]) So die Braut der Aldobrandinischen Hochzeit. Thetis auf dem Sarkophag Villa Albani (Overbeck *Her. Gall.* T. VIII, 8. Müller-Wies. II 75, 961), Amphitrite im Münchener Friese (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1854 T. VI), die Braut des Terracotta-Reliefs (Campana *Oper. plast.* T. 66. Arch. Ztg. 1851 T. 26, 2), Alope (Benndorf Vorlegebl. S. B. T. XI, 1 und 2 a), die Braut auf einem geschnittenen Stein (Lippert *Dakt. Suppl.* P. II No. 394. Müller-Wies. I 40, 171).

[27]) Overbeck *Her. Gall.* T. XIII, 2 p. 268. *Specimens of ant. sculpt.* II, 16, Müller-Wies. II 27, 295; vgl. Overbeck a. a. O. p. 269. — Aphrodite und Hera schmücken sich beide mit einem Schleier auf dem schönen Vasenbild (Overbeck T. X, 2 vgl. auch T. X, 3. 1. 4; XI, 1. 11). Der Schleier kann hier keinen andern Sinn als den eines einfachen Schmuckes haben. Wenn dagegen auf einem Pompeianischen Bilde (Helb. No. 340) die neben dem verwundeten Adonis sitzende Aphrodite in einen weissen Schleier gehüllt ist, so deutet dies auf Trauer (vgl. auch Helb. No. 335). — Mit Recht erklärt Bernoulli (Aphrod. p. 92) das Herüberziehen des Mantels bei Darstellungen der Venus Genetrix als 'ein blosses Motiv der Zierlichkeit', während andere ihm die Bedeutung der Schamhaftigkeit unterlegen.

[28]) Das lehrt schon die bekannte Stelle des Apollonios Rhodios (*Arg.* I 742ff.), die Darstellungen der Venus Genetrix (Bernoulli a. a. O. p. 91ff.) und andere von Bernoulli (a. a. O. p. 99ff.) aufgezählte. Die hübsche von Kekulé publicirte Statuette der Sammlung Modena in Wien (Archäol.-epigraph. Mitth. a. Oesterreich III T. 1) zeigt nur die Schulter unverhüllt.

[29]) Vgl. z. B. die liegende sogenannte Thauschwester des Ostgiebels, die gewöhnlich Peitho genannte Figur des Götterfrieses. Sehr glücklich ist das Motiv auch verwendet bei der Sandalenbinderin von der Balustrade des Niketempels.

[30]) Vgl. z. B. die Iphigenie am Altar des sogenannten Kleomenes (Raoul-Rochette *Mon. inéd.* T. 26, 1. Overbeck *Her. Gall.* T. XIV, 7), Aethra hinter Theseus stehend, der die Waffen unter dem Steine hervorholt (Campana *Oper. plast.* T. 117), die Elementargottheit eines florentinischen und karthagenischen Reliefs (Arch. Ztg. 1864 T. 189) u. A.

[31]) Ein Ausguss befindet sich im Bonner Kunstmuseum.

chen zeigt, zwischen deren Kniee sich Eros gedrängt hat. 'In den attisch edlen schönen Formen lebt eine stille unentfliehbare Leidenschaft; wie eine Phaedra erscheint die Frau oder wen sonst der Zorn der Göttin schlug'[32]). — Ich zweifle, ob man in diesen Fällen aus dem heruntergleitenden Gewande selbstvergessene Trauer herauslesen darf; rein künstlerische Motive haben keine Nebenabsichten[33]).

Auch darin gleicht Glauke der Phaedra einiger Sarkophagdarstellungen (*AB*), dass sie eine Hand auf den Sessel stützt, wie ich bereits hervorhob. Am geläufigsten ist uns dies Motiv aus der trauernden Penelope[34]), die ja ebenfalls durch Verschleierung und den von der Schulter herabgleitenden Chiton an Phaedra erinnert[35]). Dagegen ist der trauernden Penelope das Ueberschlagen des Beines und das Anlehnen der Stirn an die Fingerspitzen der aufgestützten rechten Hand eigenthümlich[36]); beides kehrt an den Statuen des Vatikan und des Museo Chiaramonti wieder und beruht daher auf bestimmter Tradition[37]). Die tiefe ganz in sich versunkene Trauer konnte nicht besser veranschaulicht werden. Das Aufstützen der linken Hand und des rechten Armes sowie das Ueberschlagen des einen Beines geben der Haltung etwas in sich Verschlossenes, von der Aussenwelt Unberührtes. Eine Composition, die diese für sich allein erfundene Figur zum Mittelpunkt hat, musste zusammenhanglos erscheinen, wie die Terracottareliefs zeigen. Links von Phaedra stehen zwei Dienerinnen in eifriger Unterhaltung, rechts tritt die Amme heran, doch findet vom Centrum zu den Enden kein Uebergang statt und damit fällt die Composition auseinander. Rechnet man dazu, dass von einer tieferen Begründung der Situation aus dem Mythus oder seiner epischen Bearbeitung erst recht keine Rede sein kann[38]), so wird der Schluss unabweisbar, dass die Darstellung nicht original, sondern wie öfter bei Terracottareliefs aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist. Der Typus der berühmten Trauernden wurde für Penelope unverändert herüber genommen und daran ganz äusserlich Reminiscenzen aus Phaedra-Gruppen gereiht. Für diese sind ja die über das Leiden der Herrin im Zwiegespräch begriffenen Dienerinnen charakteristisch, während zu der Amme sich schwerlich eine passendere Parallele finden dürfte, als die hinter Phaedra stehende Amme des Petersburger Sarkophages (*A*).

8.

Die meisten Hippolytos-Sarkophage zeigen, wie die grosse Masse der römischen Sarkophage überhaupt, die eigentlich mythische Darstellung auf eine Seite beschränkt: rechts sehen wir gewöhnlich die Jagd, links den Antrag und die liebeskranke Phaedra dargestellt[39]). Einer dieser Sarkophage, der in

32) Kekulé a. a. O. p. 6. Sollte etwa gar Phaedra selbst zu erkennen sein? Dann wäre dies die älteste der erhaltenen Darstellungen.

33) Michaelis Arch. Ztg. 1880 p. 80: 'Ebenso wird bekanntlich das Motiv des an der einen Schulter herabgleitenden Chiton bald zum Ausdruck der Coketterie, bald (wie bei den Penelopebildern) zur Charakterisirung selbstvergessener Trauer verwandt.' Das Motiv findet sich ebenso oft bei Figuren in ganz anderen Situationen, z. B. bei den freudig erregten Horen (Overbeck *Her. Gall.* T. VIII, 8 und Arch. Ztg. 1851 T. 26, 2, Campana *Oper. plast.* T. 62) bei Selene (Gerhard Ant. Bildw. T. 37, 38, 40).

34) Es findet sich sonst z. B. bei der sitzenden Athena der Metope des olympischen Zeustempels; der Stadtgöttin von Antiochia von Eutychides und auf den entsprechenden Münzen (Müller-Wies. I T. 49), bei Europa auf Münzen (Jahn Europa T. IX. e. f. g.), der trauernden Frau eines römischen Gemäldes (Müller-Wies. I 74, 427a), der sitzenden Ariadne eines Terracottareliefs *Mon. dell' Inst.* VI. VII T. 83, der trauernden Elektra einer melischen Terracotta (*Mon. dell' Inst.* VI T. 57).

35) Die Exemplare sind aufgezählt von Overbeck *Her. Gall.* p. 805, Thiersch Epoch.² p. 430ff. Abgebildet sind ausser den Statuen Terracottareliefs des Museo Kircheriano Thiersch a. a. O. T. 2 p. 426, des British Museum *Terracottas of the Brit. Mus.* T. VIII, 12, der Pariser Bibliothek Overbeck *Her. Gall.* T. XXXIII, 15 und öfter. Nur die beiden Statuen zeigen eine über dem Oberarm eng genestelten Chiton.

36) Phaedra stützt den Kopf auf die Hand in den Wandbildern *af.* Dies findet sich auch in den angeführten Darstellungen von Elektra und Europa.

37) Brunn (Künstlergesch. I p. 422) bemerkt darüber gewiss mit Recht: 'Das Geistige der Composition, das sich in ihr aussprechende Gefühl, das Trauern und Sinnen, zeugt dagegen von einem so tiefen künstlerischen Verständniss und einer solchen Freiheit in Beherrschung aller Mittel, dass es bedenklich scheint, hier eine Composition der alten Zeit, der Kunst vor Phidias anzunehmen'. Mit der von Strabo (XIV, 641) erwähnten Penelope und Eurykleia des Thrason lässt sich indess nichts anfangen. — Das Motiv des übergeschlagenen Beines scheint bei sitzenden Frauen selten angewandt zu sein. Bei Phaedra findet es sich nur in der oben besprochenen Vase.

38) Thiersch (a. a. O. p. 441) versucht Penelope's Gedanken zu errathen, um darin den leitenden Gesichtspunkt zu finden.

39) Vgl. die Sarkophage *HIKLMNOP.* In der Darstellung der rechten Seite weichen ab *FG.*

Villa Panfili befindliche (*K*), ist auf T. 8,2 veröffentlicht. — Links ist vor einem Peripetasma die liebeskranke Phaedra dargestellt, auf einem Stuhl sitzend, in gegürtetem Chiton und Obergewand mit Schleier. Die Rechte, auf die Lehne gestützt, scheint einen tänienartigen Gegenstand zu halten, ihre Füsse ruhen auf einem Schemel; auf ihr linkes Knie stützt sich Eros (sein Kopf und rechtes Bein fehlen). Phaedra wendet den Kopf nach rechts um, wo eine Dienerin sich an den Sitz zu lehnen scheint (beide Unterarme verstümmelt). Vorn am Sitz sieht man die bekannte Gruppe von Eros und Psyche sich küssend; daneben am Boden ein umgestürztes Gefäss, 'aus dem es herausschlägt wie Flammen', wohl nur aus Missverständniss statt des üblichen Wollkorbes. — Im Hintergrunde, neben Phaedra's linker Schulter, wird der Kopf einer zweiten nach links blickenden Dienerin sichtbar, dann die Amme vornübergebeugt (rechter Arm fehlt), dem en face stehenden Hippolytos zuredend. Dieser, bekleidet mit einem über die rechte Schulter herabfallenden Chiton, hält in der Linken einen Speer und erhebt die Rechte (der Arm ist gebrochen) abwehrend vor der Brust. Zwischen der Amme und Hippolytos erscheint im Hintergrunde der bärtige Kopf seines Begleiters. Das Pferd des Hippolytos, dessen Vordertheil rechts neben diesem zum Vorschein kommt, führt die nach rechts eilende Virtus am Zügel; sonst thut dies in der Regel ein Begleiter oder Diener. Die Tracht der Virtus ist die übliche; an ihrer linken Seite bemerkt man ein Schwert, am linken Arm einen Schild. Vor ihr her eilt ebenfalls nach rechts ein bärtiger Mann in Exomis und Stiefeln, der ursprünglich wohl die beiden neben ihm laufenden Hunde an der Leine hielt (seine beiden Unterarme fehlen). Zwischen ihm und Virtus im Hintergrund noch der nach rechts gewandte Kopf eines Jagdgenossen. — Die rechte Seite mit der Darstellung der Jagd wird von der eben beschriebenen durch einen Thorweg getrennt, dessen Ueberreste noch vorhanden sind. Virtus im flatternden Gewande hält in der Linken einen Speer und scheint mit der Rechten (der Unterarm fehlt) Hippolytos aufzumuntern. Dieser auf einem Ross nach rechts sprengend, schwingt in erhobener Rechten einen Speer gegen den Eber; neben ihm ein ebenfalls berittener Begleiter. Am Boden bemerkt man einen mit seinem Pferd gestürzten bärtigen Jagdgenossen, der sich gegen das von rechts eindringende Unthier zu schützen sucht. Von hinten greift ein Dritter zu Fuss den Eber an, der über ein undeutliches Thier wegsetzt und einen von vorn angreifenden Hund offenbar eben verwundet hat. Im Hintergrunde sind Bäume angedeutet.

Die architektonische Trennung in der Mitte dieser Darstellungen beweist, dass die linke Seite als eine Scene gefasst wurde und so erklärt es sich, wenn zuweilen die Figuren von Phaedra und Hippolytos ganz nahe an einander gerückt wurden, so dass Phaedra Antheil an dem Antrag zu nehmen scheint[40]). Gewöhnlich bezeugt sie keine Theilnahme. Falls aber Phaedra gleichsam dem gefährlichen Antrag assistirend gedacht wurde, durfte man sie während eines so kritischen Augenblickes ruhig im Gemache sitzend darstellen, umgeben von ihren Dienerinnen, den unwillkommensten Zeugen der zur That gewordenen Leidenschaft? Sicher liegt hier keine ursprüngliche Erfindung vor; sondern zwei Scenen wurden in eine zusammengezogen und so der Gegenstand in der Kürze erschöpft, wie schon Jahn (a. a. O. p. 316) bemerkt hat. Einen thatsächlichen Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme liefert der Umstand, dass durch Anbringung des Peripetasma im Hintergrund der Phaedra-Gruppe und eines Artemis-Heiligthums hinter der Antragscene[41]) noch

[40]) Vgl. z. B. die Sarkophage *L N*. — Auf *M* wird deutlich die üble Wirkung, welche die Zurückweisung des Antrages auf Phaedra und ihre Umgebung macht, veranschaulicht; die Geberden der Dienerinnen sind hier lebhaft, auch hält eine derselben 'den aufgerollten (also gelesenen) Liebesbrief, den Hippolytos zurückgewiesen haben muss', wie Dütschke (a. a. O.) angiebt.

[41]) Beides zusammen findet sich in *LNP*, die Andeutung des Artemisheiligthums in *HI*. Wie wenig man sich später der Bedeutung dieser Zuthaten bewusst war, zeigt der Pisaner Sarkophag (*L*), wo das Tempelchen ganz nach links gerückt ist, während umgekehrt das Peripetasma hinter der Antragscene erscheint. Einmal (in *P*) erscheint zwischen den Säulen eine Artemis-Statue (vgl. Zoega *Bassir.* I p. 238, Hinck a. a. O. p. 113), sodass über die Bedeutung des Heiligthums kein Zweifel obwalten kann. Aehnlich ist das Heiligthum der taurischen Artemis

die Andeutung des verschiedenen Lokals der Scenen gewahrt worden ist. Ursprünglich bildeten also die Antragscene und die Darstellung der liebeskranken Phaedra Scenen für sich; dass man aus dieser die Amme fortliess, war eine nothwendige durch die Zusammenziehung bedingte Aenderung. Das gefundene Resultat bethätigen die Sarkophage *FG*, wo die Dreitheilung des Bildstreifens zu der Annahme getrennter Scenen zwingt; vor Allem aber die schönsten Exemplare unter den Hippolytos-Sarkophagen *AB*, da hier die Scenen auf verschiedenen Seiten getrennt dargestellt sind. Oder kann jemand an einem verwandtschaftlichen Zusammenhang zwischen diesen Darstellungen und denjenigen der andern Gattung zweifeln? Dieselbe Auffassung der Scenen, dasselbe Schema ihrer Darstellung ist unverkennbar; dieselbe Version des Mythus, welche sich eher an den ersten als an den erhaltenen Hippolytos des Euripides anlehnt, streng genommen aber auch mit jenem nicht stimmt[42]), liegt hier wie dort zu Grunde. Die schönsten und zeitlich frühesten Sarkophoge (*AB*) sind auch die reinsten Vertreter derselben bildlichen Tradition, welche sich in absteigender Entwicklung durch die ganze Reihe der andern Sarkophage verfolgen lässt. Dieser im Einzelnen nachzugehen, dürfte jetzt noch unmöglich sein; aber vielleicht gelingt es, aus gewissen gemeinsamen Grundzügen Rückschlüsse auf das muthmassliche Original zu machen: ein Versuch, der zugleich den Beweis für die von mir angenommene Verwandtschaft der Typen liefern wird[43]). Mit welchem Rechte ich dabei auch die früher aufgezählten pompeianischen Bilder berücksichtige, kann sich erst später zeigen.

Brunn's feine Bemerkungen (*Annali dell' Inst.* 1857 p. 41ff.) über den Vorzug des Petersburger Sarkophages (*A*) vor dem Agrigentiner (*B*) sind wohl Jedem in Erinnerung; sie beschränken sich auf einen Vergleich der Darstellungen vom künstlerischen Gesichtspunkt aus und Brunn hat selbst auf die Nothwendigkeit einer Berücksichtigung der übrigen Monumente hingewiesen (a. a. O. p. 48). Insofern bei untergeordneten Kunstgattungen künstlerischer Vorzug bedingt zu sein pflegt durch engeren Anschluss an das Original, wird diese Rücksichtnahme auf andere Darstellungen Brunn's Analyse glänzend rechtfertigen. Nur in wenigen Punkten ist die Darstellung von *B* derjenigen von *A* überlegen. — Prüfen wir zunächt die Darstellung der liebeskranken Phaedra. Auf allen Monumenten ist Phaedra übereinstimmend mit ärmellosem Chiton und einem um den Unterkörper geschlungenen Himation bekleidet. Der Chiton ist in *B* gegürtet, in *A* ungegürtet. Die Lässigkeit des Costüms kennzeichnet trefflich die quälende sich selbst überlassene Leidenschaft Phaedra's, von welcher ihre Amme in den Tragödien genug zu erzählen weiss[44]), und ich zweifle daher nicht, dass die Darstellung von *A* die originale ist. Ihr kommen *B* und *C* insofern nahe, als hier der Chiton nur lose um die Hüften, nicht wie sonst üblich unter der Brust gegürtet ist[45]). Spätere Sarkophage zeigen die gewöhnliche Gürtung; es ging eben, wie manches andere, jener feine Zug verloren entweder durch Nachlässigkeit oder weil man in Folge der Combination verschiedener Scenen bestrebt war, in der sitzenden Phaedra mehr die handelnde Königin als die kranke Liebende zur Anschauung zu bringen[46]). So wichen auch die unordentlich auf die Schultern herabfallenden Locken, die zur liebeskranken Phaedra so gut stimmen[47]) und ihr auf *A* und *B* etwas mädchenhaft Anmuthiges verleihen, der Regelmässigkeit des einfach zurückgekämmten Haares[48]), während man die Ver-

auf dem Münchener Iphigenien-Sarkophag (Overbeck *Her. Gall.* T. 30, 1) dargestellt.

[42]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 29ff.

[43]) Auf unbedingte Genauigkeit jeder einzelnen Angabe kann die folgende Untersuchung keinen Anspruch erheben, da ich für einige Sarkophage auf Beschreibungen oder ungenügende Publikationen angewiesen bin. Die Hauptresultate werden indess dadurch nicht betroffen.

[44]) Eur. Hipp. 176ff. Seneca Phaedra 360ff. (vgl. 99ff.).

[45]) Vgl. Jahn a. a. O. p. 302.

[46]) Auf dem griechischen Sarkophage (*W*) ist Phaedra's Chiton ungegürtet, was Beachtung verdient. Desgleichen auf den pompeianischen Bildern.

[47]) Vgl. Eur. Hipp. 202 Seneca Phaed. 371ff.

[48]) Nur *C* und *E* lassen sich in dieser Beziehung mit *A* und *B* vergleichen; auch der herculanensische Discus (α). Je eine regelmässig zu beiden Seiten der Schläfe herabfallende Locke bemerkt man auf *M* und *N*.

schleierung als passenden Schmuck fast allgemein beibehielt[49]). Dasselbe gilt von der Stephane, welche in *A* kaum auffällt, später aber deutlich hervortritt[50]). Dort charakterisirt sie in bescheidener Weise passend die Königin unter ihren Dienerinnen und wird trotz ihres Fehlens auf *B* dem Originale zuzuweisen sein.

Phaedra sitzt stets das dem Beschauer zugekehrte Bein ausgestreckt, das andere etwas zurückgezogen, obschon häufig (wie z. B. auf *A*) Eros die Stellung des hinteren Beines verdeckt. Einen Fussschemel zeigen *A* und die meisten übrigen Sarkophage, während *B* ihn fortlässt. Der Bildhauer von *A* hat diesen Schemel in glücklicher Weise zu verwerthen gewusst: Phaedra setzt ihren Fuss nicht auf den Schemel, sondern über denselben weg auf die Erde, wodurch der Eindruck nachlässiger Haltung erhöht wird. Da dasselbe Motiv noch einmal (in *L*) deutlich verwendet ist, so liegt der Vorzug grösserer Treue dem Original gegenüber auch hier vermuthlich wieder auf Seiten von *A*. — Die Künstler von *A* und *B* gaben Phaedra einen Sessel ohne Lehnen; sie sitzt indess nur halb darauf, als habe sie keine Ruhe, während der eine Arm, auf die Kissen des Sessels gestützt, dem müden Körper einen Halt zu geben scheint. Eine gewisse unruhige Unbeständigkeit liegt auch in der Drehung des Oberkörpers, der auf diese Weise dem Beschauer ganz sichtbar wird, eine resignirende Mattigkeit in der leisen Neigung des Kopfes[51]). Konnte die Selbstqual der Leidenschaft, das 'Langen und Baugen in schwebender Pein' schöner und treffender dargestellt werden? — Später wird, wie ich schon bemerkte, die Kranke in Phaedra nicht mehr so ausdrücklich hervorgekehrt; sie erhält als Königin einen etwas höheren Sessel mit reich verzierten Armlehnen[52]), so dass jetzt der eine Arm vielmehr auf der Armlehne ruht. Andere Züge dagegen sind beibehalten; so das Herabgleiten des Chiton über die Schulter (wie auf *A*[53]), die rückwendende Neigung des Kopfes[54]), womit die Drehung des Körpers verbunden ist.

Auf *A* und *B* ist unter Phaedra's Sessel der Wollkorb angebracht[55]), eine treffende Hinweisung auf die vernachlässigte Arbeit[56]), wofür es genügt an die Darstellungen der trauernden Penelope zu erinnern; er findet sich auf dem griechischen Sarkophage (*W*) und dem Discus (*α*[57]) und ist vielleicht auch auf dem Pariser Sarkophage (*P*) zu erkennen. — Eigenthümlich ist die Darstellung von *A*: der Wollkorb scheint von einem kleinen auf der Erde sitzenden flügellosen Eros in die Höhe gehalten zu werden, was wohl eine Aufforderung zur Arbeit bedeuten soll. Einem ähnlichen Gedanken begegnen wir auf einem andern Sarkophage (*E*), wo ein kleiner flügelloser Eros der trauernden Phaedra eine Cithar hinhält, während ein anderer grösserer wie auf *A* an ihren

49) Dass Euripides der Verschleierung ausdrücklich Erwähnung thut, habe ich bereits gesagt (p. 113 A. 25). Sie findet sich auch auf zwei pompeianischen Bildern (*c f*). In den meisten Fällen scheint das Obergewand selbst schleierartig über den Kopf gezogen.

50) Sie fehlt auf den Sarkophagen *K M Q*, den Wandgemälden c *d f* und dem Discus *α*. — Halsschmuck bemerke ich auf keiner der Sarkophag-Darstellungen, Armspangen auf *A B E*. Bei Seneca ruft Phaedra aus V. 391 f.:

cervix monili vacua, nec niveus lapis
deducat aures, Indici donum maris.

51) Dichterworte illustriren bekanntlich diese Züge bis auf Einzelheiten; so klagt Phaedra's Amme bei Seneca V. 368: *vix labante sustinet collo caput*, V. 372 ff.: *semper impatiens sui mutatur habitus;* bei Euripides V. 183 ff.:

ταχὺ γὰρ σφάλλει κοὐδενὶ χαίρεις,
οὐδέ σ' ἀρέσκει τὸ παρόν, τὸ δ' ἀπὸν
φίλτερον ἡγεῖ.

52) Der niedrige Sessel ohne Armlehne findet sich deutlich auf *Q S W* und *D*, wo auch, wie es scheint, die aufgestützte Hand beibehalten ist; vgl. auch *C* und den Discus (*α*).

53) Nicht so auf *EINO* und den Wandgemälden *ac*. Die Beschreibung des Sarkophages *D* giebt darüber nichts an. Auf *B* fällt das Gewand nicht über den aufgestützten dem Beschauer zugekehrten, sondern über den andern Arm etwas herunter (ähnlich, wie es scheint, auf *K*). Jenes ist wirkungsvoller und wird durch die Uebereinstimmung der anderen Darstellungen als das Ursprüngliche erwiesen.

54) Ausgenommen sind die Sarkophage *L N*; die Wandgemälde *a c e*.

55) Beide Male sind aus Missverständniss Blumen statt der Wolle im Korbe dargestellt.

56) Bei Seneca klagt Phaedra V. 103 ff.: *Palladis telae vacant et inter ipsas pensa labunter manus.* Vgl. Ciris V. 177, 179.

57) Hier ist er umgestürzt. Derselbe Sinn wird, wie ich schon bemerkte, der Darstellung von *K* zu Grunde liegen. Auf der schlechten Abbildung von *O* sieht man zwei umgestürzte flaschenartige Gegenstände, auf *G* deutlich einen Spiegel, das Symbol der vernachlässigten Toilette.

Knieen sichtbar wird. Man bemerkt in *N* ebenfalls einen kleinen nach rechts eilenden leider stark verstümmelten Liebesgott, sowie einen Hahn[58]) neben Phaedra's Sitz, in *P* einen kleinen auf eine Fackel gestützten Eros, in *L* ebenfalls einen kleinen jetzt verstümmelten Eros en face, neben dem Köcher und Bogen zu liegen scheinen, und auf drei Sarkophagen (*HIK*) erscheint an dieser Stelle die Gruppe von Eros und Psyche, ohne dass der grössere Eros deshalb weggelassen wäre. Diesen zeigen die meisten Sarkophage an Phaedra's Kniee gelehnt[59]): die Beine übereinander geschlagen, stützt er den Kopf wie sorgenschwer auf die eine Hand, während der Ellenbogen auf der andern Hand aufliegt. So geben dies Motiv übereinstimmend mit *A* die Sarkophage *IOQ*[60]) und der Discus (α), unbedeutend verändert die Sarkophage *H*[61]) *L*[62]) *FG*[63]) *S*[64]). Unmittelbar vor Phaedra's Knieen steht Eros auch auf den Sarkophagen *EMN*, hält aber in der Rechten eine Fackel Phaedra entgegen. Auf *P* erhebt er die Rechte zu Phaedra, während die linke Gesenkte vermuthlich eine Fackel hielt. — Das anmuthige Motiv des an Phaedra's Kniee sich lehnenden Eros wird durch diese Uebereinstimmung dem Originale gesichert; die früher angeführten Analogien zu *A* sprechen weiter dafür, dass ausserdem ein tändelndes Erotenmotiv dort Verwendung fand, sei es ein einzelner Eros, sei es eine Gruppe[65]). Der

[58]) Vgl. Jahn a. a. O. p. 314, 45.

[59]) Eros fehlt ganz auf *C*.

[60]) Auch der verstümmelte Eros von *K* scheint übereinzustimmen.

[61]) Die Stellung ist hier völlig entsprechend, aber als Stütze dient eine umgestürzte Fackel.

[62]) Eros stemmt den einen Arm in die Seite.

[63]) Die sonst den Kopf stützende Hand erhebt Eros hier zuredend.

[64]) Die Rechte ruht auf Phaedra's Schooss, die Linke hielt vielleicht einen Spiegel, wie mir Herr Prof. Robert mittheilt.

[65]) Vielleicht ist die Darstellung von *A* gar nicht vollständig erhalten; wenigstens bemerke ich an dem einen Stuhlbein neben dem Kalathus ein flügelartiges Stück, dessen Bedeutung unklar ist. Brunn (a. a. O. p. 44) führt nach Erwähnung des geflügelten Eros nur Folgendes über diesen Theil der Darstellung an: *mentre meno chiaro si è il significato di un puttino senza ali, il quale assiso per terra quasi sotto la sedia della regina regge sul suo ginocchio una canestra ripiena di fiori, quale ricorre pure in altre rappresentanze della medesima scena, come p. e. sul sarcofago girgentino.*

Künstler von *B* also entfernte sich weit von dem Originale, wenn er nur einen Eros, der auf Phaedra den Bogen anlegt, neben ihrem Sitz darstellte[66]).

Was Phaedra's weitere Umgebung anbetrifft, so muss ich zunächst wieder darauf hinweisen, dass die spätere Verschmelzung der Scenen eine starke Verkürzung der ursprünglichen Darstellung bedingte: man lässt Phaedra nur noch wenige Dienerinnen[67]), die in mehr oder weniger ruhiger und nachdenklicher Haltung um sie herum gruppirt sind, während die Amme gewöhnlich zur folgenden Scene gezogen wird. Auf *A* und *B* sehen wir die Amme in kleiner wie vom Alter zusammengeschrumpfter Figur hinter Phaedra stehen; auf *B* lüftet sie mit der einen Hand den Schleier ihrer Herrin am Kopf, während sie die andere an Phaedra's Schulter vorbei ermuthigend und zuredend erhebt. Diese Gruppe redet schon für sich eine Jedem verständliche Sprache; erhält aber obendrein eine treffende Illustration durch eine Scene des Euripideischen Hippolytos, wo Phaedra klagt V. 201 ff.:

βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Worauf die Amme antwortet:

θάρσει, τέκνον, καὶ μὴ χαλεπῶς
μετάβαλλε δέμας.
ῥᾷον δὲ νόσον μετά θ' ἡσυχίας
καὶ γενναίου λήματος οἴσεις·
μοχθεῖν δὲ βροτοῖσιν ἀνάγκη.

Die Amme entfernt in diesem Augenblick wirklich den Schleier, wie die Verse 243 und 250 beweisen. Eine deutliche Reminiscenz an jene Gruppe bemerkt man in späteren Darstellungen, wo die hinter Phaedra stehende Amme eine Hand zuredend erhebt, die andere an Phaedra's Schulter legt[68]). Auf zwei Sarkophagen (*FG*) steht hinter Phaedra eine Dienerin, welche die Rechte an die Schulter ihrer Herrin legt, zutraulich zu ihr emporblickend. Auf

[66]) Vgl. *D*: 'Neben dem Stuhle steht ein Eros *e. f.* die Rechte erhebend'.

[67]) Mehr als drei Dienerinnen zeigt keine der späteren Darstellungen; die Sarkophage *CNQ* sogar nur eine. Auf *B* sind sieben, auf *A* fünf ausser der Amme dargestellt.

[68]) Vgl. den Sarkophag Q und den Discus α.

F ist die Dienerin auffallend klein gebildet[69]), wodurch die Aehnlichkeit mit der Gruppe von *B* gesteigert wird[70]). — Anders ist die Darstellung von *A*: die Amme blickt vor sich hin und erhebt beide Arme; trotzdem der rechte Arm gebrochen ist, erkennt man noch deutlich, dass sie gesticulirte[71]), ohne dass wir anzugeben vermöchten, was sie denn ihrer Herrin auseinandersetzt. Passender ist auf *B* der Amme eine bestimmte Handlung, die sie unter einem deutlich zuredenden Gestus vollzieht, zugewiesen[72]). Dass *B* in der That hier dem Originale näher steht, machen die angeführten Analogien wahrscheinlich. — Lüftet aber die Amme den Schleier, dann muss auch die auf der andern Seite von Phaedra beschäftigte Dienerin in anderer Weise als auf *A* dargestellt gewesen sein. Sie fasst mit beiden erhobenen Händen den Schleier, um ihn zu lüften, wobei Phaedra's leicht erhobene und wie kraftlos nach dem Schleier greifende Hand sie unterstützt. Das Motiv ist anmuthig und man vermisst es ungern. Auf *B* unterstützt eine Dienerin Phaedra's grade ausgestreckten Arm mit beiden Händen, was einen etwas steifen und unbeholfenen Eindruck macht; auch begreift man die hohe Lage des Armes nicht recht. Gleichwohl konnte die völlige Mattigkeit des Körpers kaum glücklicher als durch die Unterstützung des Armes veranschaulicht werden, wie denn auch die Bühne dies Motiv nicht verschmähte. Phaedra ruft bei Euripides aus V. 199ff.:

λέλυμαι μελέων σύνδεσμα, φίλαι·
λάβετ᾽ εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

Es kehrt auch auf anderen Sarkophag-Darstellungen wieder[73]) und wird daher dem Originale zuzuweisen sein. Am gefälligsten verwendet es die Darstellung des Sarkophages aus Woburn-Abbey (*C*). Hier fasst Phaedra wie auf *A* mit leicht erhobener Hand den Schleier[74]), während eine Dienerin ihren Arm stützt; freilich musste die rechte Hand der Dienerin, die auf *C* den Schleier am Kopfe lüftet — was ja, wie wir sahen, der Amme zufiel[75]) — ursprünglich anders verwendet sein. Vielleicht stützte hier vielmehr die Rechte den Arm der Herrin, während die Linke leicht an Phaedra's erhobenen Unterarm angelegt war[76]). — Jedenfalls entsprechen weder *A* noch *B* in diesem Falle genau dem Originale.

Auf *B* bemerkt man Phaedra gegenüber zwei Dienerinnen mit Musikinstrumenten: sie sind vergeblich bemüht, durch Saitenspiel den trüben Sinn ihrer Herrin zu erheitern. Nicht einmal Musik kann, wie die Dichter singen, das Gemüth verliebter Mädchen zerstreuen[77]), und hielte Eros selbst der Liebenden eine Cithar hin, wie auf dem Sarkophage *E*. Ich zweifle nicht, dass das schwertartige Instrument in der Hand der hinter Phaedra stehenden Dienerin auf *N* ebenfalls eine solche schmale Cithar ist[78]). — Der Künstler von *B* hat aus übermässigem Streben nach Symmetrie die eine der musicirenden Dienerinnen sitzend dargestellt[79]);

[69]) Ihr Kopf fehlt. Vgl. auch *L*.

[70]) Vgl. auch das Fragment *S*.

[71]) Vgl. z. B. die Amme auf den angeführten Penelope-Darstellungen, sowie die dem Hippolytos gegenüber gesticulirende Amme auf dem Sarkophage *M* und den Wandbildern *a d*.

[72]) Die Unklarheit in der Darstellung der Amme auf *A* mag der Grund sein, weshalb Brunn (a. a. O. p. 44) die Möglichkeit zugab, es sei eine Scene nach dem zurückgewiesenen Antrage dargestellt. Aber die Darstellung selbst auf *A* und *B* und ihre auffallende Uebereinstimmung mit Euripides genügt schon, um diesen Gedanken zurückzuweisen; auch alle anderen Dichter und Prosaiker schildern mit Vorliebe eine entstehende Liebeskrankheit, die Qualen der heimlich Liebenden, ihren Verkehr mit der neugierigen Amme, die Vorbereitungen des Antrages. Dagegen äussert sich die Wirkung einer Zurückweisung des Antrages nur in dem Gang der Fabel; die Mittheilung einer Zurückweisung ist natürlich bedeutungslos, da ja durch diese selbst seine ganze Bedeutung für Leser oder Beschauer erschöpft ist. Sollten das nicht Maler und Bildhauer so gut wie die Dichter gefühlt haben?

[73]) Auf *ET*; vgl. auch *QW*. In anderen Darstellungen zwang die Einführung eines bequemen Sessels mit hohen Armlehnen dazu, von der ursprünglichen Erfindung abzuweichen.

[74]) Der Unterarm ist zwar ergänzt, aber der Schleier beweist, dass die Ergänzung im Wesentlichen richtig ist.

[75]) Auf *C* musste man dies aus begreiflichen Gründen der Amme wieder nehmen, und so hat die Dienerin sowohl den Arm zu stützen als den Schleier am Kopfe zu lüften. Das macht einen gezwungenen Eindruck und kann trotz seiner scheinbaren Aehnlichkeit mit der Darstellung von *A* nicht das Ursprüngliche sein, wie jetzt Jeder einsehen wird.

[76]) Ganz ähnlich ist die oben (p. 114f.) berührte Darstellung der schönen Terracottaform: des Mädchens leicht erhobene Linke fasst den Schleier und wird gestützt durch einen Pfeiler, während ihre Rechte auf Eros' Schulter gelegt ist.

[77]) Ciris 178. Apoll. Rhod. *Arg.* III, 948 ff.

[78]) Man vergleiche die von Psyche gehaltene Cithar *Anc. Marbl.* V 9, 3—5. Millin *Gall. myth.* 45, 199.

[79]) Sie scheint jedoch gerade im Begriff sich zu erheben und fasst mit der Rechten über ihre eigene Cithar hinweg nach

das Ursprüngliche lehrt wieder *A* erkennen. Zwei Mädchen, deren Oberkörper zum Theil fehlen, sind in graciöser Stellung Phaedra gegenüber gruppirt. Der Vergleich mit einer in Körperhaltung und Beinstellung völlig entsprechenden Gruppe musicirender Mädchen auf einem schönen Relieffragment[80]), welches offenbar einer ähnlichen Darstellung angehörte, zeigt, dass sie ebenfalls mit Musikinstrumenten zu ergänzen sind. Endlich beachte man, wie auf *B* die Dienerin, welche Phaedra's Arm stützt, so auch auf *A* die entsprechende Gruppe der um Phaedra beschäftigten Mädchen ihre Aufmerksamkeit offenbar mehr den musicirenden Genossinnen als ihrer Herrin zuwenden. Es ist, als solle auch den Beschauer dies kleine Concert, wie die musicirenden Engel auf venetianischen Bildern, in eine weihevolle, des Genusses einer so schönen und anmuthigen Darstellung würdige Stimmung versetzen. — Auf *A* hält die eine Dienerin einen Fächer, wie auf der früher besprochenen unteritalischen Vase, während in einem pompeianischen Bilde (*f*) die Amme selbst den Fächer hält. Aus beidem lernen wir nichts; ebenso fehlt es an Anhaltspunkten, um den übrigen Dienerinnen bestimmte Rollen zuweisen zu können. Auf *B* sieht man neben Phaedra zwei Dienerinnen im Hintergrunde die Köpfe zusammenstecken, offenbar in leisem Geflüster über das Leiden der Herrin, eine für die dargestellte Situation charakteristische Gruppe, der wir schon früher begegneten[81]). Vielleicht darf man sie dem Originale zuerkennen. Der Künstler von *A* scheint dafür hinter der Amme eine an der dargestellten Scene ganz unbetheiligte Dienerin eingesetzt zu haben[82]).

derjenigen ihrer Nachbarin, wohl um diese zu bewegen, vom Spielen abzulassen. Der rechte Unterarm fehlt freilich, aber die Ansätze führen deutlich auf dies Motiv, wie mir Herr Prof. Robert mittheilt.

[80]) Bouillon *Basrel.* III Pl. 24. Clarac Pl. 202, 261.

[81]) Auf der unteritalischen Vase (oben p. 64). Zu vergleichen ist auch die Gruppe der Mädchen auf dem Sarkophage *G*, die ebenfalls für *F* vorauszusetzen ist (Conze a. a. O.). Auch in dem Bilde des Chorikios kehrt eine solche Gruppe wieder, wovon später gehandelt werden soll.

[82]) Sie legt die Rechte auf's Haupt, die erhobene Linke (der Vorderarm ist abgebrochen) war vielleicht ebenfalls an den Kopf gelegt; dann hätten wir eine Figur, die auffallend an eine der beiden an die Kline sich lehnenden und zusammen flüsternden Mädchen jener griechischen Vase erinnert.

Die Darstellung der Antragscene auf *A* und *B* zeigt Hippolytos unter seinen Jagdgenossen, die in verschiedenen Stellungen Zuschauer des Vorganges sind; sie tragen Schwert oder Lanze, einige führen auch Pferde, während Jagdhunde auf mannigfaltige Weise zu ihren Füssen dargestellt sind. Mehr oder minder verkürzt findet sich die Darstellung des aufbrechenden oder rastenden Jagdzuges auf allen späteren Darstellungen[83]). Auffallen muss es, wenn auf *A* Hippolytos selbst sein Pferd am Zügel führt. Die Uebereinstimmung der übrigen Monumente lehrt, dass das Natürliche hier wieder das Ursprüngliche war: Hippolytos hält in der Linken den Speer — auf die abweichende Darstellung von *B* werde ich gleich zurückkommen — während sein Pferd, welches auf den verkürzten Sarkophag-Darstellungen ebenso wie auf *A* zum Theil hinter ihm sichtbar wird, von einem Begleiter geführt wird[84]). — Ein höheres Interesse beansprucht die Frage, wie wohl ursprünglich der Antrag selbst dargestellt war. Ein Brief findet sich sowohl auf *A* als auf *B*; andere Sarkophage behalten ihn bald bei und lassen ihn bald fort; dasselbe gilt von den Wandgemälden. Der Brief war das einfachste Mittel, den Beschauer sogleich aufzuklären, um was es sich handelt, und da ich wahrscheinlich gemacht habe (*de Hipp. Eur.* p. 99ff.), dass schon ein alexandrinischer Dichter Phaedra ihre Liebe einem Briefe anvertrauen liess, so wird er mit Sicherheit der Originalcomposition zuzuweisen sein. Wie viel significanter aber der Antrag auf *A* als auf *B* dargestellt ist, hat Brunn (a. a. O. p. 42) bereits hervorgehoben. Auf *B* hat die Amme den Brief schon überreicht und redet dem Jüngling lebhaft zu; dieser hält in erhobener Linken den empfangenen Brief (vgl. oben p. 66), in seiner Rechten, ungeschickt genug, zwischen sich und der Amme den Speer, was, wie wir sahen, ohne Analogie ist; er blickt sinnend vor sich hin und verräth nicht die geringste Erregung, so dass

[83]) Am ausführlichsten auf *CDE*. Für den Jüngling, welcher auf *C* die Hand an sein Schwert legt, konnte ich auf einen ähnlich dargestellten Jüngling von *A* verweisen (oben p. 71).

[84]) Auf *K* führt Virtus das Pferd, wie ich schon bemerkte.

der Beschauer über seine Gedanken im Unklaren ist. Auf *A* dagegen ist Alles durchsichtig: die Amme ist gerade im Begriff den Brief zu überreichen, Hippolytos blickt erzürnt zu ihr herunter und macht mit der Rechten einen lebhaft abwehrenden Gestus. Derselbe Gestus kehrt wieder auf fast allen späteren Darstellungen des Antrages[85]); in der Regel wird er noch deutlicher dadurch, dass Hippolytos die Rechte hoch erhebt. Am auffallendsten entsprechen dem Sarkophage *A* die Wandgemälde *b d e*. — Somit verdient also *A* in der Wiedergabe der Antragscene bei weitem den Vorzug vor *B*[86]).

9.

Phaedra dort unter ihren Dienerinnen im Frauengemache, Hippolytos hier an der Spitze eines Jagdzuges im Freien: man denke sich beide Darstellungen auch ihrem äusseren Umfange nach einander ähnlich und zwei sich entsprechende Gegenbilder sind unverkennbar. Beide Male ist eine Amme eifrig um die Hauptperson bemüht; der Höhepunkt liegt hier wie dort nicht in einer lebhaften Handlung, sondern in einer von dem Protagonisten beherrschten und in seiner Nähe sich steigernden affektvollen Stimmung, welche nach den Seiten zu gleichsam ausklingt. Diese Stimmung äussert sich in den verschiedenen Stellungen und Geberden; keine Frage aber, sie würde für uns noch weit verständlicher und wirkungsvoller sein, wenn die Gesichter mitreden könnten. Dort sehen wir nichts von den eingefallenen blutlosen Wangen der Phaedra, keine Thränen benetzen sie, ihr Auge verräth nicht das unter einem matten Blick glimmende Feuer zerstörender Leidenschaft, wovon die Dichter zu erzählen wissen[87]). Hier vermisst man das zornige Auge des Hippolytos, die gespannten Mienen seiner Begleiter, das gesteigerte Interesse. Die auf eine so geringfügige Handlung concentrirte Aufmerksamkeit verlangt auch eine grössere Concentration der mehr oder weniger betheiligten Figuren, als es beim Relief möglich ist. Um kurz zu sein: die Darstellungen sind für Farben und nicht für den Stein erdacht[88]). Dass Reminiscenzen an berühmte Bilder und grössere malerische Compositionen in den Vorlagen der Sarkophagarbeiter mit unterliefen, kann als bewiesene Thatsache gelten[89]). Handelt es sich doch um eine Kunst-Industrie, deren Vorbilder auf eine Zeit zurückgehen, welche die Malerei mit Vorliebe pflegte; um eine Decorationsweise, die ihre nächsten Analogien in der fortlaufenden Illustration eines Mythus auf Wandgemälden hat[90]). Doch in unserem Falle gesellen sich zu Wahrscheinlichkeitsgründen noch Beweise.

Ich habe bereits bei der Frage nach dem Archetypus der Sarkophag-Darstellungen pompeianische Wandbilder herangezogen und so viel wird der Vergleich gelehrt haben, dass die Elemente der Composition hier dieselben sind wie dort. Unverkennbar ähnlich ist die Figur des Hippolytos in Tracht, Stellung und Gestus; auf *d* erscheint im Hintergrunde sogar sein Pferd, von einem Diener am Zügel gehalten; auch Jagdhunde bemerkt man (in *c f*). Die Amme macht den Antrag; einmal (in *c*) hält sie eine geschriebene Liebeserklärung dem Jüngling hin, in den übrigen Bildern gesticulirt sie lebhaft wie auf einigen Sarkophagdarstellungen. Die sitzende Phaedra ist ebenfalls beibehalten. — Mag diese Uebereinstimmung zunächst mehr äusserlich erscheinen, sie wird zu einem Beweis für den thatsächlichen Zusammenhang der Typen, wenn man bedenkt, dass auf andern Wandgemälden dieselbe

85) Die Sarkophage *C D E* kommen selbstverständlich nicht in Betracht.

86) Die Tracht des Hippolytos ist auf *A* und *B* identisch: eine auf beiden Schultern geheftete, über den Unterarm gewundene Chlamys; vgl. z. B. *C G L*, das Wandbild *e*.

87) Vgl. z. B. Seneca *Phaedra* 362 ff. — Chorikios sagt in seiner Beschreibung der liebeskranken Phaedra p. 162: *ὁρᾷς ὑγρὸν τὸ βλέμμα; καὶ νοῦν τῷ πάθει μετέωρον; — ψυχὴν ὥσπερ ἀποδημοῦσαν καὶ ζῶντος ἔτι τοῦ σώματος.*

88) Von der Gruppe der liebeskranken Phaedra sagt Conze (Röm. Bildw. einheim. Fundorts in Oest. p. 9 ff.): 'Es wird bei erneuter umfassender Behandlung sämmtlicher Kunstwerke aus der Phaedrasage — zu prüfen sein, ob diese Gruppe nicht ursprünglich für sich als Gemälde entstand, für dessen Gesammtcharakter die Analogien in Pompeji z. B. unter den Adonisbildern sich finden'.

89) Helbig Unters. p. 52 ff. Conze a. a. O. — In Betracht kommen besonders der Triumphzug des Dionysos, die Iphigenien- und Medea-Sarkophage. Die Deidamia-Sarkophage sind, so viel ich weiss, noch nicht unter diesem Gesichtspunkte geprüft worden.

90) Vgl. Trendelenburg a. a. O. p. 88 ff.

Scene eine ganz andere Auffassung erfahren hat. — So in dem auf T. 9,2 veröffentlichten pompeianischen Bilde (Helb. No. 1245, vgl. Unters. p. 82), wo Hippolytos rechts auf einem Steine sitzt, die Linke auf zwei Speere und die Leine des neben ihm sitzenden Jagdhundes legend; er ist bekleidet mit Chlamys und Schuhen. Die Amme steht hinter ihm, legt die Linke auf seine Schulter und weist mit der Rechten auf Phaedra, welche mit schmerzlich gesenktem Haupte in gebückter Haltung ihm gegenübersteht. Sie trägt einen grünen Chiton und gelblichen vom Hinterkopfe herabfallenden Schleier, legt die Linke an den Mund und scheint mit der gesenkten Rechten ihr Gewand zu fassen. Hippolytos wendet das Haupt von ihr ab und erhebt abwehrend die Rechte. Ein Baum im Hintergrund deutet die Landschaft an. Für dieses Bild scheint vielmehr der bekannte Typus von Selene- und Endymion-Darstellungen massgebend gewesen zu sein[91]).

Ein anderes leider sehr beschädigtes pompeianisches Bild (Helbig No. 1300), das auf T. 9,1 veröffeutlicht ist, zeigt die berühmte von Seneca herübergenommene Antragscene des ersten Euripideischen Hippolytos. Rechts sieht man Phaedra, wie es scheint mit Chiton und Ueberwurf bekleidet, auf das rechte Knie gesunken; sie streckt flehentlich die Rechte aus und erhebt die Linke vor der Brust; ihr Gesicht scheint schmerzlich verzogen. Links von ihr Hippolytos, der eine über den linken Arm und das rechte Bein herabfallende Chlamys trägt, in ausschreitender Stellung. In der Rechten hält er ein Schwert, in der erhobenen Linken die Schwertscheide, und blickt mit weit geöffneten Augen auf Phaedra, als wolle er sie mit dem Schwerte bedrohen. Der Hippolytos des Seneca ruft, da er Phaedra zu seinen Füssen sieht, V. 706:

stringatur ensis, merita supplicia exigat.

Worauf die verzweifelnde Phaedra ihm entgegnet V. 710ff.:

Hippolyte, nunc me compotem voti facis;
sanas furentem. maius hoc voto meo est,
salvo ut pudore manibus immoriar tuis.

Im Hintergrunde ist Architektur angedeutet; über die Brüstung einer Mauer beugt sich rechts eine undeutliche Figur, die beide Arme ausstreckt, während links ein Knabe sichtbar wird, der die Rechte erhebt. Diese Nebenfiguren stehen zu der Haupthandlung in keiner näheren Beziehung und sollen offenbar nur das Aufregende des Vorganges characterisiren[92]).

Vielleicht ist Phaedra's Antrag in eigenthümlicher und neuer Weise auch auf dem anmuthigen pompeianischen Bilde Helbig No. 253[93]) dargestellt. Man sieht eine jugendlich weibliche Figur im Jagdcostüm auf einem Stein sitzen; sie erhebt erschrocken die Linke, während Eros, sich an ihre Kniee schmiegend, zu ihr emporblickt und die Spitze eines Pfeiles gegen ihre Brust richtet. Sie erschrickt offenbar über die Rede des vor ihr stehenden Jünglings, den Jagdstiefel und Speer in seiner Linken als Jäger charakterisiren; die Rechte erhebt er im Gespräch zu der Jägerin, sie ernst anblickend. Im Hintergrunde ragt über eine mauerartige Brüstung die Figur einer Frau hervor, welche, wie Helbig sagt, 'sich zu dem Jüngling wendend, die Rechte mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger ein wenig emporhebt — eine Geberde der Ueberraschung, mit welcher sie zugleich den Jüngling zur Vorsicht zu mahnen

[91]) Endymion stützt sich ebenfalls gewöhnlich auf seine Linke, sie hält einen Speer gefasst auf den Sarkophagen Gerhard Ant. Bildw. T. 38, Clarac Pl. 165, 437; zwei Speere sind deutlich in dem Wandgemälde *Mus. Borb.* IX T. 40; in einem andern Bilde *Mus. Borb.* XIV T. 3 ist sogar der Hund ebenso neben dem Sitz dargestellt. Auch die Gestalt der Selene ist derjenigen von Phaedra nicht unähnlich: ihr linker Arm ist gewöhnlich gehoben, der rechte gesenkt, das linke Bein schreitet aus; vgl. z. B. die Sarkophage Gerhard a. a. O. T. 36ff. An die Stelle des Schlafgottes, der auf Sarkophagdarstellungen den schlafenden Endymion in seinem Schoosse hält oder über ihm mit halbem Leibe hervorragt (vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 53ff.), ist die Amme getreten.

[92]) Eine Beschreibung des Bildes gab Dilthey Rh. Mus. XXV p. 157. — Ich habe die Deutung bereits *de Hipp. Eur.* p. 114, 2 ausgesprochen, freilich mit Vorbehalt. Die Uebereinstimmung mit Seneca, der sich gerade hier eng an sein Vorbild anschloss, hebt jeden Zweifel auf. Dass die griechische Phaedra ebenso wie bei Seneca (V. 666. 703) sich dem Geliebten in der That zu Füssen warf, geht aus einer merkwürdigen Uebereinstimmung von Seneca und Ovid hervor (a. a. O. p. 35); dass der erzürnte Hippolytos sie ebenfalls (vgl. Seneca V. 706ff) mit dem Schwerte bedrohte, habe ich zu erweisen gesucht (a. a. O. p. 36. 112). Unser Bild, auf das keine der vorgeschlagenen Deutungen passt, bestätigt die Richtigkeit jener Annahmen.

[93]) Abgebildet Helbig T. VIa.

scheint'. Ueber der Jägerin bemerkt man hinter einem Felsen zwei weibliche der Scene zuschauende Ortsgottheiten. — Man hat die verliebte Jägerin Artemis genannt[94]) und doch widerspricht dies der Auffassung des ganzen Alterthums von Artemis als keuscher Göttin, an die selbst der sonst um galante Abenteuer nicht verlegene Witz der Alexandriner sich nicht gewagt hat. '*tela Cupidinis odit*' sagt Ovid (*Ars Amat.* I, 261 vgl. Kallimachos Diana 264) von ihr, und bei Lukian (*dial. mort.* 19, 2) frägt Aphrodite ihren Eros, warum er Artemis nie verwunde. Würde wohl die spätere beispielfrohe Poesie sich die gefallene Artemis haben entgehen lassen, wenn es galt, die Allmacht des Eros zu feiern?[95]) — Unser Bild stellt nicht Artemis selbst, sondern 'eine der Artemis gleiche Jägerin' dar[96]). Jägerjungfrauen sind ein Lieblingsgegenstand alexandrinischer Poesie[97]), doch auf keine derselben[98]) passt die dargestellte Situation, ohne dass man die Ueberlieferung willkürlich ausschmückte. Vergil (*Aen.* IV, 136 ff.) lässt in Nachahmung der Alexandriner die verliebte Dido in leicht geschürztem Gewande mit Aeneas auf die Jagd gehen, was zeigt, wie leicht man mit diesem Costüm bei der Hand war. Dass Phaedra, die ja schon bei Euripides (Hipp. V. 215 ff.) den Wunsch ausspricht, in den Wald zu eilen, Hunden zuzurufen und Jagdspeere zu schleudern, die nach Ovid (*Her.* IV, 103) dem jagenden Hippolytos versichert: *ipsa comes veniam* e. q. s., nach einer alexandrinischen Version ihrem Geliebten als Jägerin in den Wald nacheilte,

[94]) Helbig erkennt in dem Jüngling Aktaeon, Dilthey (*Bullett. dell' Inst.* 1869 p. 151) den Orion der Kretischen Sage. Maass (*Bullett. dell' Inst.* 1882 p. 156 ff.) meint, es sei die boeotische Orion-Sage dargestellt. Keine dieser Deutungen wird der Situation des Bildes gerecht; gerade darauf kommt es aber an.

[95]) Auch Orion scheint nach der geläufigen Version nur der *tentator Dianae* (*Hor. Od.* III 4, 71), nicht ihr Geliebter gewesen zu sein.

[96]) Kekulé a. a. O. p. 5. — Uebrigens ist das üblichere Costüm für Artemis auf pompeianischen Bildern vielmehr langer Chiton und Mantel; die Zackenkrone aber kommt bekanntlich nicht ihr allein zu.

[97]) Echt alexandrinisch ist unser Bild, das zeigt sein Gegenstück (Helbig No. 821 Erotennest); vgl. Trendelenburg a. a. O. p. 5.

[98]) Sie sind alle aufgezählt von Rohde Gr. Rom. p. 148; vgl. Dilthey *de Call. Cyd.* p. 43, 1.

ist eine naheliegende Vermuthung, welche ich andern Ortes weiter begründet habe[99]). So könnte Phaedra, fast mädchenhaft scheu aufgefasst, unser Bild zeigen: sie hat gestanden, für wen sie gekommen ist; Hippolytos giebt ihr dafür harte Worte, die Amme, hier mehr als jugendliche Begleiterin dargestellt, schlägt sich ins Mittel. — Für eine Ortsgottheit ist diese Figur zu nahe an der Handlung betheiligt[100]). Freilich erscheint in der von Sogliano (No. 119) beschriebenen Replik an dieser Stelle eine sitzende Frau mit Pedum, die doch wohl als Ortsgottheit zu fassen ist, dafür sind aber die auf unserem Bilde deutlich als Ortsgottheiten charakterisirten Figuren dort zu Dienerinnen der Phaedra geworden, von denen die eine zwei Speere hält. Hinter Hippolytos, bemerkt Sogliano, erhebe sich *un pilastro sormontato da un altro turcasso*, vermuthlich die Andeutung eines Artemis-Heiligthums. Ich brauche nur an das Tempelchen der Sarkophag-Darstellungen zu erinnern; aber was wichtiger ist: bei Seneca wird der Antrag in der That vor einem Artemis-Heiligthum gemacht (vgl. V. 424, 708 ff.); dadurch erhält die ganze Scene eine eigenthümliche Pointe[101]).

Kehren wir nun zu jener geschlossenen Reihe von Hippolytos-Bildern zurück, so wird meine Annahme einer Verwandtschaft zwischen pompeianischen Bildern und dem für die Sarkophag-Darstellungen supponirten Urtypus vollkommen gesichert erscheinen, wenn es gelingt, ein Bindeglied zwischen diesen und jenen nachzuweisen. Ein solcher Uebergangstypus, wie ich ihn nennen möchte, liegt nun deutlich vor in dem römischen Bilde der Titus-Thermen (Taf. 7, 3). Hier ist rechts Phaedra in einem breiten Sessel sitzend dargestellt, umgeben von drei Dienerinnen, von denen zwei stehen, während die dritte neben Phaedra auf der Erde sitzt. In der Mitte sieht man Hippolytos, dem die von rechts herangetretene Amme gerade den Antrag macht;

[99]) *De Hipp. Eur.* p. 123; hier ist auch das Bild berührt.

[100]) Vgl. Friederichs Philostrat. Bilder p. 248, Schreiber Arch. Ztg. 1880 p. 147.

[101]) Die genaue Beschreibung Sogliano's lehrt, dass Eros gerade wie auf diesem Bilde einen Pfeil in den Händen gehalten haben musste, was jenem entging.

zwischen ihr und Phaedra, dieser zugewandt, steht Eros[102]) und zeigt mit der erhobenen Linken auf Hippolytos, wie in der Ekphrasis des Chorikios Eros auf ein Bild des Hippolytos als den Urheber von Phaedra's Liebesqualen hinweist[103]). Auf der andern Seite sind zwei Diener beschäftigt, ein Pferd zu führen, während ein lebhaft ausschreitender Knabe zwei Hunde an der Leine hält. — Helbig (Unters. p. 338ff.) knüpft an einen Vergleich zwischen unzweifelhaft verwandten aus Rom und Pompeji stammenden Bildern die Bemerkung, dass in Rom die unmittelbare Nähe von griechischen Originalen einen verfeinernden Einfluss auf die Reproduktion der Wandmaler ausgeübt zu haben scheine, während die Thätigkeit ihrer campanischen Collegen durch weniger günstige Verhältnisse bedingt worden sei. In unserm Falle liegt die Bedeutung der in Rom gefundenen Bilder darin, dass sie den ursprünglichen Bestand der Composition treuer gewahrt haben, während die Decorationsweise pompeianischer Wände gebieterisch eine Verkürzung forderte[104]). Auf den pompeianischen Bildern erscheinen in der Umgebung Phaedra's keine Dienerinnen mehr, das Bild der Titus-Thermen (*a*) hat deren drei, das andere ebenfalls aus Rom stammende Bild (*b*) nur noch eine beibehalten. Auf den pompeianischen Bildern und dem einen römischen (*b*) fehlt Eros ganz[105]), auf *a* ist er beibehalten; Eros verbindet hier, wie Jahn (a. a. O.) treffend bemerkt, die beiden Gruppen anschaulich mit einander. In einem pompeianischen Bilde (*c*) übernimmt die hier wie auf den römischen Bildern rechts dargestellte Phaedra[106]) selbst diese Rolle, indem sie mit erhobener Linken und ausgestrecktem Zeigefinger auf Hippolytos zeigt[107]). Auch die Hunde sind hier beibehalten und in geschicktester Weise verwerthet; der eine, neben seinem Herrn stehend, schaut erstaunt und befremdlich dem Vorhaben der Amme zu, während der andere ihre Füsse beschnüffelt[108]). Ueberhaupt ist die ganze Darstellung nicht ohne tiefere Empfindung und steht unter den verwandten pompeianischen Bildern obenan.

[102]) Eros flügellos würde auch ohne die von mir besprochenen Analogien aus Hippolytos-Darstellungen nicht auffallen; dass nichts besonderes hinter der Flügellosigkeit zu suchen sei, zeigen die von Jahn (a. a. O. p. 247 ff.) zusammengestellten Beispiele; vgl. auch Jahn Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1848 p. 46, Friederichs Philostrat. Bilder p. 243, Michaelis Arch. Ztg. 1879 p. 171 ff. — Die Dichter suchen jeder auf seine Weise den unbeflügelten Eros zu einer geistreichen Pointe zu verwerthen: nach Aristophon (Athen. XIII 563 b, Meineke Frg. com. III, 361) zürnten die Götter heftig auf Eros wegen der unter ihnen verursachten Zwistigkeiten und nahmen ihm seine Flügel:

ἀποκόψαντες αὐτοῦ τὰ πτερά,
ἵνα μὴ πέτηται πρὸς τὸν οὐρανὸν πάλιν,
δεῦρ᾽ αὐτὸν ἐφυγάδευσαν ὡς ἡμᾶς κάτω κτλ.

Der Epigrammatiker Marianos (Anth. Pal. XVI, 201) hingegen erkennt in dem weder mit Flügel noch Bogen oder Fackel ausgerüsteten Eros den himmlischen im Gegensatz zum irdischen von der Aphrodite Pandemos erzeugten. Nach Properz (III, 12. 14 ff. H.) könnte das Fehlen der Flügel auf beständige Liebe deuten; Properz imitirt hier die bekannten Klagen anderer Dichter über den Unverstand der Erotenmaler (vgl. z. B. Eubulos Athen. XIII, 562 c). Die Beflügelung wird gewöhnlich auf den leichten und unbeständigen Sinn der Liebenden gedeutet; vgl. Properz a. a. O. 5 ff. Serv. Verg. Aen. I 663 Cornut. de nat. deor. XXV p. 140 Os.; endlich auch Plato Phaedr. 252 *C.*

[103]) Boiss. p. 163: *δεξιᾷ τε χειρὶ ἑνί τε ταύτης δακτύλῳ δείκνυσι μετέωρον ἐν χρώμασιν τὸν Ἱππόλυτον.*

[104]) Vgl. Helbig Unters. p. 233 ff.

[105]) Es ist meines Wissens bisher unbeachtet geblieben, wie auffallend häufig Eros auf solchen pompeianischen Bildern fehlt, wo man ihn dem Stoff nach erwartet. So kommt er auf den Ledabildern (Helbig 140 ff.) nur einmal vor; in den Darstellungen von Liebesabenteuern des Apoll (205 ff.) nur zweimal, in den elf Galataeabildern (1042 ff.) nur dreimal. Viermal fehlt er in den Darstellungen der von Dionysos überraschten Ariadne (1233 ff.), während er dreimal dargestellt ist. Er fehlt ganz beim Parisurtheil (1281 ff.). Auffallen muss es auch, wenn Eros auf einem Vasenbilde (Overbeck *Her. Gal. T.* XII, 8) bei der Begegnung von Paris mit Helena zugegen ist, dagegen auf dem verwandten Stabianer Wandgemälde (No. 1288) fehlt (vgl. Helbig Unters. p. 240). Gewiss hat nicht die auf Wandgemälden gebotene Möglichkeit einer psychologischen Charakteristik Eros verdrängt; vielmehr erkenne ich in seinem Schwinden den Einfluss italischen Geistes, der auch auf späten unteritalischen Vasenbildern und in der etruskischen Kunst den Liebesgott beseitigen half. Eros, in feiner und sinniger Weise die geheimen Gewalten menschlichen Gemüthslebens veranschaulichend und menschliches Handeln in den verschiedensten Situationen belebend, ist das schönste Erbstück echt attischen Geistes, für das italische Schwerfälligkeit und realer Sinn kein rechtes Verständniss mehr hat. Die zahlreichen tändelnden Erotendarstellungen können nichts dagegen beweisen, weil hier Eros gleichsam Selbstzweck ist und als selbständiges Sujet von Alexandria übernommen wurde. Diejenigen Kunstgattungen, welche, wie die Sarkophagbildnerei, ihren Vorbildern wenig selbständig gegenüberstanden, behielten ihn noch am längsten bei.

[106]) In den übrigen pompeianischen Bildern sieht man Phaedra auf der linken Seite sitzen.

[107]) Jahn sagt (a. a. O. p. 319), ihm sei die Bewegung nicht ganz deutlich. Erst der Eros von *a* macht sie verständlich.

[108]) Auf *f* ist nur ein Hund dargestellt.

Eine künstlerische Individualität hat die in der Vorlage gegebene Situation durch veränderte Auffassung neu gestaltet — man beachte das Schreibtäfelchen [109]) — ohne doch von jener empfindlich abzuweichen. Auch die übrigen in demselben Zimmer gefundenen Bilder athmen einen frischen und neuen Geist [110]). — Die von der üblichen Darstellung abweichende Haltung Phaedra's auf dem Bilde der Titus-Thermen (*a* [111]) — ihr Haupt ruht auf der aufgestützten Rechten — kehrt wieder in dem pompeianischen Bilde *f*. Phaedra verhält sich in den Bildern *adf* dem Antrage gegenüber ganz theilnahmlos, sie scheint vielmehr in ihre eigenen Gedanken versunken [112]); schon dieser unbewusste Anklang an die berühmte Kranke zeigt, dass ihre Gegenwart nicht durch die Situation geboten war. Die Figur der Phaedra bleibt trotz aller Versuche, sie in nähere Berührung mit der Antragscene zu bringen, ein mehr oder minder fremder nur äusserlich haftender Bestandtheil der Composition. Dies tritt auf dem Bilde der Titus-Thermen (*a*), welches den ursprünglichen Bestand der Scenen treuer gewahrt hat, nur um so deutlicher hervor. Die Geberden der Dienerinnen deuten noch darauf hin, wozu diese einst erfunden waren: sie beschäftigen sich mit dem Leiden ihrer Herrin. Und welcher Widerspruch liegt doch darin, wenn Phaedra in einem breiten reich behangenen Sessel bequem sitzend, die Füsse auf einem Schemel, wie in ihrem Gemache dargestellt ist, während eine Dienerin sich neben ihr im Grünen niedergelassen hat. Man befindet sich ja in der That im Freien.

Bedurfte es ferner des hinweisenden Eros, da sich die ganze Darstellung doch nur so verstehen lässt, dass Phaedra die Amme abgeschickt hat? Nicht der Sinn, sondern die Composition forderte diese Figur; man verwandte den Eros, der sich sonst an Phaedra's Kniee schmiegt, dazu, die beiden getrennten Scenen in einen äusserlichen Zusammenhang zu bringen. Endlich aber springt die Aehnlichkeit unseres Bildes mit den entsprechenden zusammengezogenen Sarkophag-Darstellungen sofort in die Augen. Die trauernde Phaedra unter ihren Dienerinnen, der Antrag, das abgeführte Pferd, die an der Leine gehaltenen Hunde [113]), das sind dieselben Elemente derselben Composition, und wie man jetzt hinzufügen kann: in derselben Verschmelzung. Dies trotz der grossen Freiheit, welche sich die Maler ihren Vorbildern gegenüber nahmen, noch jetzt constatiren zu können, macht die Annahme unabweislich, dass Wandbilder und Sarkophage auf denselben Urtypus zurückgehen, der in einer die liebeskranke Phaedra und den Antrag getrennt behandelnden malerischen Composition zu suchen ist. Das Bild der Titus-Thermen (*a*) zeigt nun, dass auch die Verschmelzung beider Scenen von der Malerei angebahnt wurde. Gleichwohl wird man gut thun, in diesem Punkte die Selbständigkeit der Sarkophagbildnerei nicht ohne Weiteres zu läugnen, da ja Verschmelzung von Scenen ein durch beschränkte Raumverhältnisse oft genug gebotener Kunstgriff war. Ich begnüge mich mit dem Nachweis eines in Malerei und Plastik verwandten Entwicklungsganges.

10.

Der Pariser und Agrigentiner Sarkophag (*AB*) sind auch in den noch nicht besprochenen Darstellungen von Hippolytos' Untergang und der Jagd verwandt: waren etwa auch hier bekannte malerische

[109]) Auf *b* liegt ein Diptychon am Boden; auf *a* ist nichts von einem Briefe zu sehen; allein man thut gut, auf Einzelheiten dieses Bildes kein zu grosses Gewicht zu legen, da manche Abweichung den Zeichnern zur Last fallen mag.

[110]) Strafe der Psyche (Helbig No. 854; vgl. Jahn a. a. O. p. 181 ff.) und das viel besprochene Iphigenien-Bild (Helbig No. 1305), welches nach einer alexandrinischen an Euripides (*Iphig. Aul.* 1411) anknüpfenden Sagenversion den um die verlorene Geliebte trauernden Achill zeigt (Lykophr. *Alex.* 183 ff. Tzetz. und Schol. 324, Schol. und Eustath. Dionys. Perieg. 306, Nikander bei Ant. Lib. XXVII Schneider *Nicandrea* p. 64). In der geflügelten Statue auf dem tempelartigen Gebäude ist vielleicht Eros zu erkennen. Bei Nikander kam auch das Opfer selbst vor: *πρὸς δὲ τὸν βωμὸν ἀγομένην* (sc. *Ἰφιγένειαν*) *οἱ μὲν ἀριστεῖς οὐ προσέβλεψαν, ἀλλὰ πάντες ἔτρεψαν ἄλλῃ τὰς ὄψεις*. Der Zusatz erinnert an Bildwerke.

[111]) Hier mag indess die Abbildung kaum sichere Gewähr bieten.

[112]) Ich glaube, dass Helbig (Unters. p. 201) mit Unrecht in der Phaedra von *d* die kokette Weltdame erkennt. Denn dieser Phaedra gleicht vollkommen das in Liebesgedanken versunkene Mädchen No. 1429. Etwas Kokettes liegt eher in dem Motive des römischen Bildes *b*.

[113]) Vgl. z. B. die Sarkophage *H K M*.

Compositionen, vielleicht gar an die im Vorhergehenden besprochene sich anlehnend und diese zu einem grösseren Cyclus erweiternd, massgebend? Die Frage ist in Bezug auf die Darstellung vom Tode des Hippolytos sehr wohl berechtigt, da ja malerische Behandlung dieses Gegenstandes monumental und litterär bezeugt ist, wie ich früher nachwies. — Prüfen wir also kurz die Darstellungen. Die gleiche Behandlung des Gegenstandes zeigt sich sogleich darin, dass in der Höhe über den Pferdeköpfen kaum erkennbar der beschuppte Kopf des Stieres zum Vorschein kommt, während beide Male links ein berittener Begleiter den aufgeregten Thieren in die Zügel fällt; auch das diesen zunächst dargestellte Pferd rechts ist ganz gleich behandelt. Im Uebrigen zeigt die Darstellung von *B* ein unentwirrbares Chaos. Die Pferde gehen nicht eigentlich mit dem Wagen durch, sondern springen in unmöglichen Stellungen gegen die Deichsel an, während von dem Wagenkasten gar nichts zu sehen ist. Hippolytos liegt schon todt, wie es scheint, am Boden; dass er geschleift werde, kann man aus der Darstellung nicht entnehmen.

Auf *A* ist Alles übersichtlicher, wie schon Brunn (a. a. O. p. 46) angedeutet hat: die Handpferde revoltiren, aber die Ziehpferde sind noch an der Deichsel; der Wagen, obschon gebrochen, ist deutlich erkennbar. Hippolytos, auf die Erde geschleudert, klammert sich an den Wagenkasten; die Zügel sind ihm nach Art römischer Wagenlenker hinter dem Rücken herumgelegt, so dass er dem Tode durch Schleifung nicht mehr entrinnen kann, wie Ovid (*Met.* XV, 524 sq.) Hippolytos erzählen lässt:

excutior curru, lorisque tenentibus artus
viscera viva trahi e. q. s.

Auf *A* ist rechts ein Jüngling hinzugefügt, der in der Linken einen Stab hält und die Rechte erhebt, etwa um ebenfalls das Pferd zu beruhigen? Diese steife, in völlig ruhiger Haltung dargestellte Figur scheint mir mit der Composition in zu losem Zusammenhang zu stehen, um für dieselbe erfunden zu sein. Indess entspricht der Jüngling ungefähr dem berittenen Begleiter und giebt der Darstellung Abschluss und Symmetrie: sollte er vielleicht an die Stelle eines zweiten berittenen Begleiters getreten sein, den man aus Mangel an Raum fortliess? Auch Philostratos (*Imagines* II, 4) spricht von mehreren.

Wenn nun auch die Darstellung von *A* bei Weitem den Vorzug vor der andern verdient und für unsere Untersuchung allein in Betracht kommen kann, so treten ihre Mängel und inneren Unwahrscheinlichkeiten an sich darum nicht minder zu Tage. Dass der Stier das ganze Unheil allein angerichtet habe, wird aus seinem kaum erkennbaren Kopf niemand errathen. Wie aber konnte ein berittener Begleiter — abgesehen davon, dass keine Dichtung von solchen zu erzählen weiss — Ordnung in das Chaos bringen, da doch das Ungeheuer naturgemäss in erster Reihe gerade die losen nur berittenen Pferde zu wilder Flucht anspornen musste? Mit richtigem Takt fasst daher Philostratos (a. a. O.) die Situation vielmehr so: *διεπτόηνται καὶ οἱ τῶν ὀπαδῶν ἵπποι καὶ τοὺς μὲν ἀποσείονται, τοὺς δ' ἄγχοντας (ποι) ἤδη φέρουσιν.* —

Der nächtliegende Schluss, dass die Darstellung der Sarkophage gar nicht für die Hippolytos-Sage erfunden sei, wird bestätigt durch einen Blick auf die Phaethon-Sarkophage. Hier ist in der Mitte gewöhnlich der umgeschlagene Wagen dargestellt, aus welchem Phaethon herabfällt, während sich der rasenden Sonnenpferde verschiedene göttliche Wesen annehmen[114]); z. B. reitet in mehreren Darstellungen[115]) je ein Dioskur[116]) von beiden Seiten auf die Sonnenpferde zu, die in ganz ähnlichen Stellungen wie auf dem Petersburger Hippolytos-Sarkophag (*A*) dargestellt sind; auch das Joch der Deichsel bemerkt man dort wie hier zwischen den Ziehpferden noch in seiner richtigen Lage[117]), während

[114]) Vgl. Wieseler Phaethon p. 52 ff. Das Eingreifen Berittener ist hier berechtigt, da ja nur das Unvermögen des Wagenlenkers die Verwirrung herbeigeführt hat; anders in der Hippolytosfabel.

[115]) Sarkophag-Relief in Villa Borghese (Winckelmann *Mon. ined.* 43. Millin *Gall. myth.* XXVII, 83. Guigniaut *Rel. de l'ant.* LXXXV, 305), im Louvre (Wieseler Taf. No. 1), in der Villa Pacca (*Annali dell' Inst.* 1869. *tav. d'agg. F*). Auf einem in Rom befindlichen Relief (Wieseler Taf. No. 4) reiten beide Dioskuren hintereinander von links heran.

[116]) Vgl. Wieseler *Annali dell' Inst.* 1869 p. 134. wo sie Phosphoros und Hesperos genannt werden.

[117]) Besonders auffallend in dem Relief der Villa Borghese.

der deutlich erkennbare Wagen nach hinten übergeschlagen ist. Aber bis auf Einzelheiten stimmt vor Allem der florentinische Sarkophag (Wieseler Taf. No. 5) mit dem Hippolytos-Sarkophag überein; nicht nur dass die Stellungen der Pferde vollkommen identisch sind, hier erscheint links, ebenso wie auf *A*, über dem linken Handpferd hervorragend, ein berittener, mit Fackel ausgerüsteter Jüngling — vermuthlich Phosphoros [118]) — der die erhobene Rechte nach den Köpfen der Sonnenrosse ausstreckt: Alles genau wie auf dem Hippolytos-Sarkophage. Eine weitere Parallele bietet der dem Florentiner Sarkophag verwandte Pariser Cameo (Wieseler Taf. No. 10). Wie es für die Poesie ein naheliegender Gedanke war, das Schicksal beider Heroen zu vergleichen [119]), so hat die bildende Kunst eine Uebertragung der Darstellungsformen in der angedeuteten Weise nicht gescheut [120]). — Für den Stier freilich war in der übertragenen Composition ein eigener Platz nicht vorgesehen, und so erklärt es sich, wenn das Ungeheuer mehr angedeutet als dargestellt wurde. Die zahlreichen Darstellungen des Unterganges von Hippolytos auf etruskischen Urnen sind deutlicher; sie hatten offenbar eine andere Vorlage.

Auf der letzten Seite der in Rede stehenden Sarkophage (*AB*) ist die Jagd des Hippolytos dargestellt. In der Meleager- und Adonis-Sage spielt die Jagd selbst eine hervorragende Rolle, nicht so im Hippolytos-Mythus. Die Liebe des Hippolytos zur Jagd ist durch die Antragscene, wo er an der Spitze eines Jagdzuges erscheint, hinreichend illustrirt, und so kann man eine besondere Darstellung der Jagd als Erweiterung jener Original-Composition nicht voraussetzen. Der römische Sarkophag dagegen brauchte die Jagd selbst; denn für die Römer gab es kein passenderes Sinnbild der Tapferkeit des Verstorbenen [121]). Hippolytos, allein beritten oder auch von Berittenen begleitet, das ist eine hervorragende Eigenthümlichkeit dieser Jagddarstellungen [122]); zu Hippolytos gehört eben der *ἵππος*. Im Uebrigen finden sich Uebereinstimmungen genug mit Adonis- und Meleager-Jagden; doch erst eine eingehende Untersuchung könnte Aufschluss darüber geben, ob und wie weit z. B. der berühmte Meleagertypus Einfluss auf spätere Jagddarstellungen gehabt hat.

Uebrigens scheint auch die grössere Uebung den Sarkophagarbeiter in dieser Art von Darstellungen zu Freiheiten in der Ausführung verleitet zu haben; die entsprechenden Seiten von *A* und *B* zeigen viel grössere Abweichungen von einander als sonst, so dass man sich fast scheut, hier eine bestimmte Vorlage anzunehmen [123]).

11.

Das Resultat der vorhergehenden Untersuchung war negativ: es fehlt an jedem Anhalt, um in jener malerischen Original-Composition, aus der die entsprechenden späteren Hippolytos-Darstellungen abgeleitet sind, noch andere Scenen der Fabel als die liebeskranke Phaedra und den Antrag vorauszusetzen. Die erhaltenen Wandgemälde bestätigen das Resultat. Denn es kann unmöglich Zufall sein, dass wir hier die Bestandtheile gerade dieser Scenen, und nur dieser wiederfinden. Ist nun auch kein Wandgemälde erhalten, das noch die ursprüngliche Trennung der Scenen gewahrt hat — denn auch das Bild der Titus-Thermen gehört schon dem Uebergangsstadium an — so könnte doch das von Chorikios beschriebene doppelscenige Bild [124]) als Beweis meiner Ansicht gelten. Es gilt also der

118) Vgl. Wieseler Phaethon p. 53ff.

119) Der bei Seneca den Tod des Hippolytos schildernde Bote macht diesen Vergleich V. 1088ff.:

sensere pecudes facinus — et curru levi,
dominante nullo, qua timor iussit ruunt.
talis per auras non suum agnoscens onus
Solique falso creditum indignans diem
Phaethonta currus devio excussit polo.

Die geschilderte Situation erinnert auffallend an die Bildwerke.

120) Purgold (Arch. Bemerk. z. Claud. u. Sidon. p. 57, 1) erklärt gewiss mit Recht die auf dem Sarkophag Pacca am rechten Ende trauernd sitzende Gestalt für Helios, welchem die Botschaft vom Tode des Phaethon gebracht wird. Er erinnert an denselben Abschluss der Darstellung auf den Hippolytos-Sarkophagen *F G*. Diese weitere Analogie kann indess nichts beweisen; denn ähnliche Darstellungen von Botenberichten gab es vermuthlich genug.

121) Vgl. Helbig, *Annali dell' Inst.* 1863 p. 94.

122) Hierüber handelt eingehender Jahn a. a. O. p. 308.

123) Virtus, die Begleiterin des jagenden Hippolytos auf späteren Darstellungen, fehlt hier noch.

124) Boiss. p. 156ff. Der Text ist leider sehr verderbt und durch Lücken entstellt.

Frage näher zu treten, wie weit seine Beschreibung Glauben verdient.

Der Umstand, dass wir von Chorikios nur zwei auf Kunstwerke bezügliche Ekphraseis kennen, erschwert die Controle[125]. Das Horologium ist zudem mehr ein kunstreich verziertes Wunderwerk der Mechanik[126], als ein eigentliches Kunstwerk, welches durch Analogien zu belegen wäre. Als Ort der Aufstellung wird ein bestimmtes Local in der Stadt genannt und wir müssen dem Rhetor schon glauben, dass dies Werk, dessen complicirter Mechanismus uns allerdings an das Unglaubliche zu grenzen scheint, dort aufgestellt und wirklich so eingerichtet war, wie er es beschreibt, falls nicht der Mechaniker widerspricht und die Grenze des Möglichen überschritten findet. Dagegen ist der Beschreibung des Hippolytos-Bildes gegenüber unsere Kritik nicht ganz hülflos. — Zunächst muss auffallen, dass hier dem Rhetor selbst an einer äusseren Beglaubigung des Bildes nicht gelegen zu sein scheint, da er den Ort der Aufstellung in seiner Vaterstadt verschweigt. Die Beschreibung leitet als echte Ekphrasis vielmehr ein Lobgesang auf Eros ein, statt dass wir über den Maler, die Verhältnisse des Bildes u. s. w. aufgeklärt würden. An der Spitze desselben (ἐπ᾽ ἄκρου τῆς γραφῆς Boiss. p. 172) sollte der Donator, ein gewisser Timotheos, ein reicher und vornehmer Bürger, welcher der Stadt viele Wohlthaten erwies, dargestellt sein[127], und in seinem Lobe gipfelt auch schliesslich die Beschreibung des Rhetors; ein bedeutsamer Fingerzeig. Denn entschliesst man sich auch schwer, die ganze Ekphrasis nur als erfunden zu betrachten, um diesen Mann zu feiern, so ist doch so viel klar, dass je reicher das Bild vom Ekphrasten ausgestattet wurde, um so glänzender auch das Verdienst des Stifters erscheinen musste.

Von verdächtigen Nebendingen erwähne ich zunächst die in nicht weniger als fünf Scenen zerlegte Darstellung des Zweikampfes zwischen Menelaos und Paris, welche über dem Hauptbilde angebracht war (Boiss. p. 169 ff.): die Fahrt des Priamos mit Antenor zum griechischen Lager, seine Ankunft dort, die erste Phase des Zweikampfes[128], das Eingreifen Aphrodite's in denselben, endlich die Wiedervereinigung von Paris und Helena im Thalamos durch Aphrodite. Diese Bilder sind freie Illustrationen zu Ilias III, 311 ff., worauf sich der Sophist auch zweimal ohne Hehl beruft. Sollte wirklich ein Maler auf den sonderbaren Gedanken gekommen sein, diesen Zweikampf und die an sich ganz bedeutungslosen Vorbereitungen dazu mit solcher Breite zu schildern? Vielmehr verräth sich deutlich die Nachdichtung auch in Folgendem: in der Ilias befindet sich Paris von Anfang an auf dem Schlachtfelde und der Dichter braucht seine Gegenwart später nicht besonders hervorzuheben. Für die Bilder fehlt aber diese Voraussetzung und trotzdem wird gerade des Paris, der herausforderte, bei den Vorbereitungen zum Zweikampf kaum gedacht[129], während der Sophist alle andern Personen genau beschreibt. Es kann schwerlich Zufall sein, dass die Episode gerade dem Homer entlehnt ist: diesen führt Chorikios stets im Munde und leitet aus ihm auch sonst mit Vorliebe seine Themen ab, wohl nach dem Vorgange seines Lehrers Prokop[130].

In den Hauptdarstellungen tritt die Scenerie auffallend hervor. Hier sehen wir in das Innere eines glänzenden Königspalastes mit Säulenhallen, Nischen

[125]) Die gelegentlich in seinen Reden eingestreuten kurzen Beschreibungen christlicher Bilder können nicht in Betracht kommen, weil sie keine selbständigen Ekphraseis sind; vgl. darüber Bertrand *un critique d'art dans l'antiquité* p. 279 ff.

[126]) Vgl. Stark Gaza und d. Philist. Küste p. 601 ff.

[127]) *ἀλλὰ τίς τῶν παρόντων θαυμάτων ἡ πρόφασις; τίς δὲ ταύτας φιλοτιμεῖται τῇ πόλει τὰς χάριτας; ἀνὴρ οὗτος ἐπ᾽ ἄκρου τῆς γραφῆς ἐξέχων κτλ.* Sein Name wird auf gekünstelte Weise umschrieben: *τῷ παιδὶ τοῦ Κόνωνος τὴν αὐτὴν ἔχων προσηγορίαν καὶ τύχην.* Die *τύχη* des Timotheos ist wieder ein rhetorischer Topos; vgl. Plutarch *Sulla* 6, *de Herod. malign.* 7, Schol. Demosth. Olynth. III 36,10 M. Dio Chrysost. Or. LXIV p. 212 D. Aelian Var. hist. XIII 43. Wer aber jener späte Timotheos gewesen sei, lässt sich nicht ausmachen; vgl. Stark a. a. O. p. 604.

[128]) Dass dies nach des Rhetors Worten eine Scene für sich bilde, hat Matz (*de Philostr. in describ. imag. fide* p. 18, 1) mit Recht hervorgehoben.

[129]) Nur die beiläufige Bemerknng: *Μενέλαος δὲ ὁπλίτης ἀγαθὸς καὶ πρὸ τῆς μάχης καταπλήττει τὸν βάρβαρον* deutet auf die Anwesenheit des Paris.

[130]) Von diesem gab es *βιβλίον ὅλον στίχων Ὁμηρικῶν, μεταφράσεις εἰς ποικίλας λόγων ἰδέας ἐκμεμορφωμέναι* (Phot. Cod. CLX).

für Statuen, einem mit Darstellungen geschmückten Friese[131]); auf dem Dach wird ein Pfau und ein sich schnäbelndes Taubenpaar sichtbar, während ein Hain mit hohen Bäumen den Palast beschattet. Dort breitet sich eine reiche Wald- und Hügellandschaft vor den Blicken der Beschauer aus, deren verschiedene Gründe Darstellungen von genreartigen Episoden beleben. Auch der eigentliche mythische Vorwurf ist hier zu einer solchen umgebildet: die Amme, welche Phaedra's Brief überbracht hat, wird zur Strafe von einem jugendlichen Sklaven geprügelt; ein greiser Diener, der Falkenier, schlägt sich für sie ins Mittel. Höher hinauf am Bergesrücken bemerkt man Heerden und einen vom Alter gebückten Hirten, der ebenfalls das traurige Schicksal der Amme bemitleidet und sich mit erhobener Hand für sie verwendet, während ein anderer Hirte und zwei Bauersfrauen, von denen die eine ihr Kind auf den Schultern trägt, im Hinaufsteigen des Berges begriffen sind, nicht ohne Theilnahme umschauend. Weiter ist ein zur Jagdgesellschaft gehöriger Reiter mit seinen Begleitern sichtbar, von denen einer über den traurigen Vorgang Thränen vergiesst, und auf der Höhe des Gebirges eine Ziegenheerde; auch bemerkt man ein in den dichten Wald sich bergendes Wild.

In dem Palast spielt sich ebenfalls eine Episode ab, die mit dem dargestellten Mythus nur in losem Zusammenhang steht: es ist ein stiller heisser Mittag und Theseus schläft auf einer Kline ausgestreckt (*τὸ γόνυ φέρων μετέωρον*). Dabei steht Hypnos und eine Gruppe von Sklaven. Einer derselben hält einen Fliegenwedel und ist stehend eingenickt[132]), ein anderer guckt hinter einer Säule hervor und sucht ihn zu wecken, ein dritter schläft gleich seinem Herrn ausgestreckt. — Die schwüle Nachmittagsstimmung (*μεσημβρίας τὸ πνίγος*) ist bekanntlich für den Maler kein leichter Vorwurf; die antike Malerei scheint sich überhaupt nicht an der Wiedergabe von Stimmungen versucht zu haben. Dass der Ekphrast vielmehr selbst in Allem, was ich eben von dekorativer Ausschmückung erwähnte, die Rolle des Malers übernommen habe, lehrt ein Blick auf seine andern Declamationen. Man lese nur seine Betrachtungen über den Frühling (Boiss. p. 173 ff.), in denen sich ein fast modern sentimentales Versenken in die Natur äussert; oder die Reden des Hirten, des seefahrenden Kaufmannes beim Herannahen des Frühlings (Boiss. p. 134 ff. 140 ff.). Nicht nur dass der Wechsel von Tages- und Jahreszeiten deutliche Reflexe auf die Gemüthsstimmung wirft, auch das Stimmungsvolle in der Landschaft selbst wird hervorgehoben und mit behaglicher Breite geschildert. Der Sophist führt uns aus der Stadt hinaus auf's Land, erzählt, wie er sich im Grünen gelagert, und entwirft nun ein anmuthiges Bild von der schönen Landschaft, die sich vor seinen Augen ausbreitet. Dem lebhaften Gefühl für Naturschönheit gesellt sich die Vorliebe für das Idyllische: wir werden eingeweiht in die Freuden und Leiden des Hirten, des Landmannes, und der Rhetor versteht es, durch lebendige Detailmalerei seine Schilderungen zu kleinen malerischen Episoden geschickt zuzuspitzen. In der Ekphrasis des Hippolytos-Bildes aber machen sich gerade diese Elemente, die landschaftliche Scenerie und die genrehafte Episode in einer Weise geltend, dass nach unserem Gefühl der mythische Gehalt der Darstellung darunter fast erdrückt wird. — Endlich sei bemerkt, dass Chorikios die Kunst der Detailmalerei auch gern an der Beschreibung von Prachtbauten zeigte[133]), und es darf uns nicht mehr wundern, wenn er die Wohnung des Theseus einem mit dem ganzen Raffinement des späteren Geschmacks ausgestatteten Luxusbau gleichen lässt.

Uebrigens versteht es sich, dass dieser späte Zögling der Rhetorenschule sich nicht hat nehmen

131) Rechts Hippolytos auf der Löwenjagd und Hippolytos an der Spitze eines Jagdzuges zu nachkommenden Dienern sprechend, links Theseus im Kampfe mit dem Minotauros und Ariadne am Thor des Labyrinthes jenem den Faden reichend, sowie die attischen Kinder. — Ich erinnere an den griechischen Sarkophag (*W*) in Constantinopel, auf welchem ausser Hippolytos und Phaedra noch Theseus, Ariadne verlassend, dargestellt ist.

132) Diese Figur sowie der Hypnos sind natürlich nur neue Auflagen des Philostratischen Komos (*Imag.* I, 2) und gerade wie der Komos mit Absicht gewählt, um die Kunst der Beschreibung an ungewöhnlichen Körperstellungen zu erproben.

133) Vgl. Boiss. p. 84 ff. Bertrand a. a. O. p. 280.

lassen, es in aller Weise seinen Vorgängern, den Philostraten, gleich zu thun, indem er Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart, die Voraussetzung zum Schluss zieht, entweder selbst dichtet oder Dichter zu Hülfe nimmt[134]) und so am leichten Gängelband fortlaufender Erzählung[135]) den Leser über die eigentliche Darstellung hinwegtäuscht. Wenn dann schliesslich noch ein rhetorisches Kunstfeuerwerk, so brillant wie es die Philostrate noch nicht kannten, auf Alles seine glänzenden Reflexe wirft, so wird eine Entscheidung darüber, wie weit die Fiction geht, vollends unmöglich.

Wir sahen bereits, dass in dem Palast der schlafende Theseus dargestellt war. Der Rhetor fährt fort (p. 161): Phaedra aber hält kein Schlaf umfangen. Sie sitzt auf einem Polster, den Rücken ebenfalls an ein Polster gelehnt, während die Füsse ein Schemel stützt; ganz in den Anblick des in der Höhe dargestellten Hippolytos versunken, berührt sie mit den Fingerspitzen die Wange[136]); neben ihr liegt ein Pinakion. Ein schwebender Eros mit Fackel zeigt auf das Bild des Hippolytos, ein anderer steht mit übergeschlagenen Beinen und taucht den Schreibgriffel in ein Tintenfass. Die in Liebesangelegenheiten bewanderte Amme spricht vorwärts gebückt zu Phaedra und demonstrirt ihr etwas an den Fingern[137]). Ausserdem sind Dinerinnen gegenwärtig: zwei stecken in leisem Geflüster die Köpfe zusammen, eine derselben belehrt ihre unkundige Nachbarin durch einen Hinweis auf das Bild des Hippolytos, eine andere erhebt den Arm und legt den Finger nachdenklich an die Wange[138]), wieder eine andere ist

134) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 65 ff.

135) Boiss. p. 169: *τὴν τοῖς εἰρημένοις ἐπικειμένην γραφὴν τῷ λόγῳ καὶ αὐτοὶ ζωγραφήσομεν.*

136) P. 162: *ὁρᾷς δὲ πῆχυν καὶ πάθει λυόμενον, καὶ μόλις ἄκρῳ τῷ δακτύλῳ τὴν παρειὰν ἐπιψαύοντα*; offenbar der für Penelope übliche Gestus. In den Bildern *a f* stützt Phaedra ihr Haupt auf die eine Hand. — Andere Einzelheiten der Beschreibung entziehen sich wegen des lückenhaften Textes unserer Beurtheilung.

137) Die Situation erinnert auffallend an den Petersburger Sarkophag *A*.

138) Man kann schwanken, ob diese dritte nicht identisch sei mit der von Chorikios zuerst genannten.

beschäftigt, den Schmuck der Herrin aus einem Kästchen zu nehmen. —

Deutlich erinnert diese Scene an die uns bekannten Darstellungen der liebeskranken Phaedra; es finden sich in ihrer ausführlichen Beschreibung (Boiss. p. 162) ausserdem Anklänge an die Scene bei Euripides[139]). Der Brief scheint keine Bedeutung zu haben, sonst müsste ihn wenigstens die Amme oder Phaedra selbst in der Hand halten. Dagegen benutzt ihn der Rhetor geschickt, um diese Scene zu beleben und sie mit der folgenden, wo der Brief übergeben wird, in einen causalen Zusammenhang zu bringen[140]). Eros ermahnt Phaedra zum Schreiben — eine Dichterreminiscenz[141]) — *ἡ δὲ λαβοῦσα γράψει κτλ.* Dann ermahnt die Amme: *πείθει τὴν Φαίδραν εἰποῦσα καὶ οἴχεται, — καὶ ταύτην μέν, ἐπεί γε θέλει, πρὸς Ἱππόλυτον πέμψομεν.* — Wie roh und unwahrscheinlich erscheint aber die Situation, dass Phaedra gerade neben ihrem schlafenden Gatten — beide sind von Zeugen umgeben — ihren Liebesgedanken nachhängt; und wie sehr verstösst sie gegen den Mythus, der, was sich von selbst versteht, Theseus immer abwesend sein lässt! Lesen lässt sich freilich die launige und amüsante Theseus-Episode sehr gut; auch dient sie dem Rhetor trefflich zu geistreichen Antithesen[142]).

Die zweite Scene zeigt Hippolytos und Daphne an der Spitze eines Jagdzuges[143]). Die Amme tritt

139) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 66.

140) Sogliano (No. 541) bezieht die Darstellung einer sitzenden Frau, neben welcher eine Dienerin mit Schreibtäfelchen und Griffel und eine andere mit einem Korb steht, auf Phaedra. Ob mit Recht, lässt sich nach der Beschreibnng allein nicht entscheiden.

141) Vgl. *de Hipp. Eur.* a. a. O.

142) Bei der Beschreibung von Theseus sagt der Rhetor p. 160: *Φαίδρα βδελύττεται τῆς ψυχῆς τὸ κάλλος κατανοεῖν ἀγνοήσασα.* Der Gegensatz der Schlaflosen zum Schlafenden p. 161: *Φαίδραν δὲ ἐκείνην οὐ κατέχει νήδυμος ὕπνος.* Weiter heisst es von Phaedra: *πῶς γὰρ δὴ καὶ πείσεις τὸν καὶ σωφρονεῖν ἐπιστάμενον; — βραχύ τι μεταστρέφου, καὶ δίδου τῷ συνοίκῳ τὸ βλέμμα, καὶ μὴ τὸ παρὸν μέμφου, τὰ μὴ παρόντα ζητήσασα. Αἰδοῦ δὲ τὸν σύνοικον καὶ καθεύδοντα, καὶ μεταφέρου τῆς εἰκόνος πρὸς ἣν ἀφορᾷς.*

143) Der Rhetor lässt beide während der Antragscene zu Pferde sitzen, beschreibt aber auffallend genug erst am Schluss (p. 166 ff.) ihr Aussehen. Daphne soll mit der Linken das heruntergefallene Gewand und den Jagdspeer halten, zugleich ihren

heran p. 165: *προςελθὸν δὲ τὸ γραΐδιον* —, dann ist wieder von Hippolytos die Rede: *ἀφίησι μὲν τῶν χειρῶν καὶ βδελύττεται, καὶ κεῖται νῦν κατεαγός· καὶ δείκνυσιν τὸ … ἥματα· ναρκᾷ δὲ τῇ θέᾳ καὶ τὸ μῦσος ἐκτρέπεται, τῇ χειρὶ καθάπερ τι πολέμιον ἀπωθούμενος.* Wir kennen die Situation hinreichend aus Bildwerken: die Amme steht gekrümmt da und Hippolytos macht den bekannten Abscheu kennzeichnenden Gestus; auf dem Wandbilde (*b*) liegt sogar auch der Brief am Boden. Allein Chorikios fährt so fort: *οἰκέτῃ δὲ τὴν τῆς γραὸς δίκην ἐπέτρεψεν, οὐκ ἐλεήσας γῆρας ἀσελγείας διάκονον κτλ.* Dann wird auf zwei Seiten ausführlich geschildert, wie ein Diener sich anschickt, die Alte zu prügeln, wie diese zusammenknickt und auf Abwehr der Schläge bedacht ist, während ein anderer alter Diener und sonstige Nebenpersonen, wie ich bereits hervorhob, ihr Mitleid mit der Amme zu erkennen geben. Die vorhin berührte Situation, welche durch Bildwerke zu belegen ist, hat sich somit gänzlich verschoben, da vor Allem der Gestus des Hippolytos nur verständlich ist, wenn die Amme diesem noch gegenübersteht. — Es bleibt eine lustige Prügelscene, die mit dem eigentlichen Vorwurf der ganzen Darstellung in gar keinem Zusammenhang mehr steht und deshalb auch für den Beschauer unverständlich sein musste. Sie erweist sich von selbst als eitel Blendwerk, nur erfunden, um den Leser zu amüsiren und die Kunst des Ekphrasten in der Beschreibung von ungewöhnlichen Körperstellungen zu zeigen. Die harte Strafe, welche bei Dichtern dem Ueberbringer solcher Anträge angedroht wird[144]), demonstrirt der Rhetor gleichsam ad oculos und giebt so der Liebesgeschichte einen drastischen und affectvollen Abschluss. 'Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode'. — Wenn dagegen vielmehr jene andere uns aus Monumenten bekannte Situation, die Chorikios nur kurz berührt, als eigentlicher Gegenstand der Darstellung vorauszusetzen ist, so hat der Sophist nicht nur eine nicht dargestellte Scene am ausführlichsten behandelt, sondern auch die Handlungen der Nebenfiguren auf diese allein bezogen.

Bedenken erregt endlich auch die dem Hippolytos zugesellte Jägerin Daphne, die in amazonenartigem Costüm und fliegendem Haar dargestellt war[145]). Es kann sich hier nur um einen Einfluss lokaler Sage handeln, insofern Daphne nicht allein in Syrien[146]), sondern auch weiter südlich heimisch gewesen zu sein scheint, worauf das Vorkommen des Namens Daphne für einen Ort in Galilaea superior (Joseph. *bell. Iud.* IV, 1. 1) deutet. Am wahrscheinlichsten ist, dass Chorikios die ihm geläufige Jägerin Daphne für die Virtus römischer Darstellungen einsetzte, schwerlich für Artemis selbst. Denn unerweislich ist Jahn's Annahme (a. a. O. p. 313, 44), Virtus sei nur mit der Artemis des griechischen Originals vertauscht[147]).

Das hat die bisherige Untersuchung gezeigt, so, wie Chorikios es beschreibt, kann das vermeintliche Bild unmöglich ausgesehen haben. Reminiscenzen an Bildwerke sind unverkennbar; sie erscheinen jedoch zu einer Reihe gleichsam in der Ferne vorüberziehender poetischer Bilder verarbeitet, so dass keinesfalls ein bestimmtes Kunstwerk selbst, sondern nur die ungefähre und desshalb proteusartige Erinnerung massgebend gewesen sein kann. Aehnliches ist ja in einzelnen Fällen auch für Philostratos zuzugeben[148]) und man sieht, wie weit seine Manier in späten Zeiten von begabten Nacheiferern noch überboten wurde. Als sehr wahrscheinlich

Abscheu über den Antrag zu erkennen geben; mit welcher Hand hält sie die Zügel?

144) Von Kaunos, der den Antrag seiner Schwester zurückweist, sagt Ovid *Met.* IX, 575 ff.:

proicit acceptas lecta sibi parte tabellas,
vixque manus retinens trepidantis ab ore ministri e. q. s.

Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 66.

145) Das erwähnt auch Ovid *Met.* I, 477. 497 ff. ausdrücklich.

146) Vgl. Pausan. VIII, 20. 2. Philostrat *Vita Apoll. Tyan.* I, 16. Eustath. *Dionys. Perieg.* 916. Bekanntlich hiess die berühmte von Seleukos dem Ersten gegründete Stadt bei Antiochia Daphne; vgl. O. Müller *antiq. Antioch.* p. 42 ff. Helbig Rh. Mus. XXIV p. 253. Ein *Δάφνης κλέτας* bei Agathias Anth. Pal. IX, 665.

147) Bei Meleager-Jagden tritt erst 'auf einer Reihe von Bildwerken späterer Zeit' Artemis persönlich unter den Jägern auf, Surbeer d. Meleager-Sage p. 106. — Die griechische Kunst hat nur in entscheidenden Momenten die Gottheit selbstthätig in die Handlung eingreifen lassen. Virtus war eine römische Erfindung, die durchsichtig genug ist; vgl. Helbig *Annali dell' Inst.* 1863 p. 94.

148) Vgl. meinen Aufsatz Rh. Mus. XXXVII. p. 415.

darf bezeichnet werden, dass dem Sophisten gerade jene beiden Scenen vorschwebten, welche meine Untersuchungen für die Malerei voraussetzten, und dass er diese nur in ganz freier Weise ausschmückte und umgestaltete.

12.

Die Erfindung jenes von mir für die zwei Hauptdarstellungen aus der Hippolytos-Sage erwiesenen malerischen Typus der Diadochenzeit zuzuweisen, räth nicht nur die in der Untersuchung über Vorbilder von Sarkophagen und Wandgemälden bisher gemachte Erfahrung: der Stoff selbst, eine verbrecherische Leidenschaft, die vergeblich bekämpft und verheimlicht, dann mit allen Symptomen körperlicher Krankheit zum gewaltsamen Ausbruch kommt, bis Geständniss und Antrag den tragischen Abschluss herbeiführen, ist ja, wie ich gezeigt habe[149]), so sehr ein Lieblingsthema alexandrinischer Poesie und Erzählungskunst, dass man sich wundern müsste, diesem zu psychologischer Characteristik herausfordernden Gegenstand nicht auch in der Malerei jener Zeit zu begegnen. Auch führten mich sichere Anzeichen auf die Vermuthung, dass gerade Phaedra selbst, in alexandrinischer Poesie mit allen Anzeichen schleichender Liebeskrankheit geschildert, das Prototyp für verwandte Figuren geworden ist (a. a. O. p. 122).

Bei den Sarkophagen liegt die Zeitfrage sehr verwickelt, da hier nicht allein der Typus, sondern mehr noch die Arbeit und Ausführung selbst massgebend sind. Für uns kann es sich nur um die ungefähre Angabe der Abfolge einzelner Typen handeln. Dem Sarkophag aus Woburn-Abbey (*C*) habe ich nach *A* und *B*[150]) den ersten Platz angewiesen in der Erwägung, dass der Verfertiger desselben am originellsten arbeitete und dem überkommenen Typus am freiesten gegenüberstand, ohne doch Zuthaten zu machen, sodass der Jagdzug in seiner ursprünglichen Ausdehnung beibehalten werden konnte. Auch schien mir das Relief in künstlerischer Beziehung Noblesse der Auffassung zu verrathen[151]), obschon nicht geläugnet werden kann, dass die gänzliche Verschiebung der Situation, wie sie in *C* vorliegt, sich am leichtesten unter der Voraussetzung einer vorhergegangenen Verschmelzung der originalen Scenen erklärt. Als bester Vertreter eines anderen Typus folgt der Pariser Sarkophag (*F*), vor dem freilich in Bezug auf den Originalbestand der Figuren der Spalatiner Sarkophag (*G*) den Vorzug zu verdienen scheint[152]): beide zeigen eine „in sich wirklich sehr vollendet durchgebildete Composition, die wie ein regelmässiges und doch höchst frei bewegtes Ornament aus lebenden Gestalten zusammengesetzt ist“ (Conze a. a. O. p. 7). Die Darstellung der liebeskranken Phaedra und die Antragscene sind hier noch getrennt gehalten, so dass man eine fortlaufende Illustration des Mythus, oder, besser gesagt, der Tragödie erhält, besonders anziehend dadurch, dass sich keine Figur wiederholt. Die rechte, offenbar für den Schmuck von Sarkophagen erfundene Seite weist bestimmt auf die Tragödie, wie ich anderen Ortes ausgeführt habe[153]); für die übrigen Scenen hat man dagegen, was hervorgehoben zu werden verdient, die geläufige bildliche Tradition ohne weiteres adoptirt, trotzdem diese der Tragödie nicht genau entspricht.

Unzweifelhaft scheint mir, dass der durch die meisten Sarkophage vertretene Typus (*H* ff.) der

[149]) *De Hipp. Eur.* p. 61 ff. 95 ff.; vgl. Dilthey *de Call. Cyd.* p. 70. Rohde Gr. Rom p. 157 ff.

[150]) Diese nennt Matz (Arch. Ztg. 1872 p. 15) gewiss mit Recht gräcisirend; sie gleichen einander in den Ornamenten vollständig. Charakteristisch sind besonders die Akanthusblätter in der Höhe des Reliefgrundes. Sie finden sich ebenfalls auf zwei auch der Arbeit nach verwandten Achilleus-Sarkophagen: demjenigen im Louvre (die Abbildung bei Benndorf Vorlegebl. Ser. B. T. VII, 2 a ist ungenau) und dem aus Ephesus stammenden in Woburn Abbey (Benndorf Vorlegebl. Ser. C. T. X, 1 *a. c. d.* Michaelis *Anc. Marbl.* p. 748 ff.).

[151]) Michaelis (a. a. O. p. 724) bemerkt darüber: *the vastness of the dimensions, the clearness of the composition, and the grand style of sculpture remind us of the treatment of the same subject on the sarcophagi at Girgenti and in St. Petersburg.*

[152]) Vgl. Conze a. a. O. p. 7.

[153]) *De Hipp. Eur.* p. 32 ff. — Ganz verkehrt wäre es, die Darstellung rechts allein aus dem Bestreben herzuleiten, für die sitzende Phaedra ein entsprechendes Gegengewicht zu schaffen: daraus erklärt sich nur der sitzende Theseus, nicht Theseus überhaupt, und vor allem nicht die deutlich nach rechts schreitende Gruppe des Alten und der Dienerin. Wäre diese Gruppe nur als Lückenbüsser und als Pendant zu den Dienerinnen links erfunden, so hätte sie in ruhiger Haltung dargestellt werden müssen.

jüngste ist. Abgesehen davon, dass hier links eine ziemlich willkürliche Verschmelzung zweier Scenen stattgefunden hat, so steht die Darstellung der rechten Seite überhaupt zu dem Mythus in keiner tieferen Beziehung mehr: die Jagddarstellung ist zwar in gewisser Weise eine Concession an den Verstorbenen, wie bereits bemerkt wurde, aber mangelhaftes Können mag zum guten Theil die Wahl des Allen geläufigen Themas erklären [154]).

Griechischer Geist pflegt hergebrachte Formen eigenthümlich und neu zu beleben: in diesem Gedanken habe ich bei meiner Untersuchung über die ursprüngliche Darstellung der liebeskranken Phaedra auch auf den griechischen Sarkophag gelegentlich Rücksicht genommen, dessen Phaedra-Gruppe ja zweifelsohne in einigen Punkten an andere Darstellungen erinnert. Freilich fängt hier der Boden an zu schwanken und um vollends die unteritalische Vase mit ihrer liebeskranken Phaedra in diesem Zusammenhang zu nennen, hätte man gern noch einige Mittelglieder, welche über die Kluft hinweghülfen. Es ist vielleicht doch nicht Zufall, dass auch hier Phaedra den Schleier trägt, Himation um den Unterkörper und einen zarten Chiton, der über die eine Schulter herabgleitet; dass auch hier zwei Dienerinnen in lebhaftem Geflüster dargestellt sind, was jeden an das Bild des Chorikios und einige Sarkophage (vgl. oben p. 127, A. 81) erinnern wird; Aber auch hier hinter Phaedra die Amme erscheint. dass über das 'vielleicht' kommt man nicht hinaus.

A. Kalkmann.

[154]) Der Sarkophag von S. Maria sopra Minerva (*R*) konnte nicht berücksichtigt werden, da seine Darstellung, falls hier überhaupt Hippolytos zu erkennen ist, gar keine Berührungspunkte mit den übrigen Sarkophagen hat.

KENTAURENKAMPF UND LÖWENJAGD

AUF ZWEI ARCHAISCHEN LEKYTHEN.

(Tafel 10.)

Die in ihren originalen Farben und der natürlichen Grösse auf der obern Hälfte der Tafel 10 abgebildete Vase ist eine Perle der Berliner Sammlung und trotz ihrer Kleinheit eine ihrer werthvollsten neueren Erwerbungen. Sie ist eigentlich einzig in ihrer Art; denn, soweit wenigstens meine Kenntniss reicht, giebt es nur noch ein Gefäss in London, das man doch nur von ferne und in weitem Abstande ihm anreihen kann; ich habe dasselbe auf der unteren Hälfte der Tafel abbilden lassen.

Beide Lekythen gehören der von mir einstweilen in Ermangelung eines besseren Namens „protokorinthisch" genannten Gattung an [1]); der Name bezieht sich auf die Thatsachen, dass die Gattung im ganzen älter als die korinthische und mit ihr durch zahlreiche Uebergangsstadien eng verknüpft ist. Ihr Fabrikationsort ist noch unbekannt, da noch nie aufgemalte, mit der Verfertigung gleichzeitige Inschriften auf Exemplaren derselben vorgekommen sind. In Griechenland werden sie namentlich in Korinth gefunden, ferner auf Aegina, auch in Athen; dann in Kleinasien, in Sicilien bei Syrakus, endlich in Campanien, Rom und Etrurien, wo sie jedoch von italischen Nachahmungen wohl zu unterscheiden sind.

Das Berliner Gefäss stammt nach Angabe des Händlers aus Korinth, das Londoner (aus der Sammlung W. Temple) aus Nola.

Das Singuläre der beiden Väschen besteht darin, dass sie ausgeführte Darstellungen mit menschlichen Figuren zeigen, während sonst nur decorative Thiergestalten in dieser „protokorinthischen" Gattung vorkommen. Sie lassen uns erkennen, wie falsch es war, etwa zu glauben, die Verfertiger jener Gefässe hätten noch gar keine anderen Darstellungen als Thierfriese im Vorrathe ihrer Vorbilder gehabt.

[1]) Vgl. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 47. 51. Helbig, Italiker in d. Poebene S. 84 ff. *Annali d. I.* 1877, p. 406. Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 47 Anm. 46. Helbig nannte sie „chalkidische", was jedoch eine vorerst unbeweisbare Behauptung enthält und zu Missverständnissen und Verwechselungen mit den bekannten, durch Inschriften gesicherten schwarzfigurigen Gefässen verleiten kann. — Das Berliner Gefäss ward schon erwähnt von Puchstein, Arch. Ztg. 1881, S. 24.

Selbst jene laufenden Hunde, welche das beliebteste Motiv in dieser Gattung sind, dürfen wir nicht als Zeugnisse einer primitiven Kunst ansehen, die noch nichts bilden konnte als Reihen laufender Thiere; jene Hunde sind vielmehr nichts als die verkümmerten Reste einer grösseren Composition, der Hasenjagd, die uns der untere Streifen des Londoner Gefässes etwas vollständiger giebt, indem es den in's Netz laufenden Hasen hinzufügt; aber die zur vollständigen Composition gehörigen Menschenfiguren sind auch da weggelassen. Für den Typus der Hasenjagd und seine grosse Bedeutung in der ältesten griechischen Kunst verweise ich übrigens auf die eindringenden Untersuchungen G. Löschcke's im 39. Bande dieser Zeitschrift S. 33ff.

Eine genaue Beschreibung der Berliner Lekythos habe ich in meinem demnächst erscheinenden neuen Kataloge der Sammlung unter No. 336 gegeben. Die vollständige und genaue Abbildung aller Theile des Gefässes macht eine Wiederholung derselben hier unnöthig. Die Farben sind dem Originale getreu nachgebildet, doch so, dass die Stellen, wo die Farbe abgerieben oder verblasst ist, wiedergegeben sind als wären sie intact. Nur in einem Punkte reichen die Mittel der reproducirenden Technik nicht aus, nämlich für die Wiedergabe der Gravirung. Es sind am Originale nämlich sämmtliche Aussenconture gravirt, was hier durch schwarze Linien ausgedrückt ist, während die reiche Gravirung der Innenzeichnung meist durch weisse ausgeparte Linien angedeutet werden musste.

Die Farbengebung ist durchaus singulär. Die nackten menschlichen Fleischtheile sind mit einer eigenen gleichmässig hellbraunen Farbe gemalt, die ich noch nirgends getroffen habe, die indess vielleicht nur eine starke Verdünnung der Firnissfarbe ist. Die letztere, braunschwarz, ist nur zu den Haaren, den Stiefeln des Herakles, den Pfeilen und Aesten und zu den kleinen Ornamenten verwendet. Die Pferdekörper der Kentauren sind zwar auch zuerst mit der dunkeln Firnissfarbe bemalt; darauf jedoch war ein — jetzt freilich vielfach abgeriebenes, in der Abbildung überall restituirtes — Dunkelroth aufgesetzt. Mit demselben Roth ist auch der kurze Chiton des Herakles gemalt, vielleicht auch der Köcher, wie die Abbildung angenommen hat; ferner das fliessende Blut der Wunden und der Mittelpunkt der in Gestalt von Punkt-Rosetten den Grund füllenden Blüthen.

Der Fund der mykenischen Schwerter mit eingelegter Arbeit[2]) lehrt uns, wie ich glaube, wo wir die Vorbilder für jene merkwürdige Färbung zu suchen haben. Die dort durch verschiedenfarbige Metalle gewonnene Wirkung wird hier durch Malerei ersetzt; daher das scharfe Abgrenzen der Farben nach den Theilen der Figuren. Erst die spätere selbständigere Entwicklung der Vasenmalerei führte dazu, die Farben mehr in malerischem Sinne zu benutzen und das Roth bald hier, bald dort wie Lichter aufzusetzen.

Auch die sorgfältige Gravirung weist auf dasselbe Vorbild zurück; die Behaarung der menschlichen Körper der Kentauren ist in derselben Weise wie die Haare an den Thieren jener Schwerter angedeutet.

Dass die Composition nicht für das Vasenrund erfunden ist, versteht sich von selbst; es ist eine Friescomposition, an deren linkem Ende Herakles kniet, während vor ihm nach rechtshin die Herde der Kentauren flieht, von seinen Pfeilen verfolgt.

Es ist dies bekanntlich eine der ältesten mythologischen Scenen in der griechischen Kunst, deren Entwicklung und deren Herkunft aus einem allgemeineren Kreise wir überdies noch verfolgen können. Wir kennen älteste Darstellungen, wo die Kentauren mit ihren Aesten als dämonische Wesen ruhig und allein auftreten oder mit einem waffenschwingenden Dämon in Menschengestalt[3]), der dann zum Herakles wird und als solcher regelmässig als knieender Bogenschütze erscheint[4]). Der letztere gehörte zu dem festen Typenvorrath der ältesten Kunst und ward, ebenso wie einzelne Kentauren, auch sonst ohne bestimmten Zusammenhang verwendet[5]). Der Kypseloskasten zeigte den

[2]) *Ἀθήναιον, τόμ.* X p. 309. Mitth. d. Ath. Inst. Bd. VII, S. 241, Tf. VIII.

[3]) Vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Knnst S. 71ff. 157ff.

[4]) So auf den Thonreliefgefässen, die so manchen uralten Typus bewahrt haben, vgl. Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 42.

[5]) Vgl. *Annali d. I.* 1880, tav. *H*; *Mon. d. I.* X, 31, 5a.

knieenden Schützen mit den theilweise getroffenen Kentauren; die letzteren giebt aus Mangel an Raum auf einen Repräsentanten beschränkt das olympische Bronzerelief wieder[6]), wo Herakles ebenso wie auf unserm Gefässe in kurzem Chiton erscheint mit dem Köcher auf dem Rücken, aus dem die Pfeile hervorschauen. Der Kentaur des olympischen Reliefs ist in dem bekannten archaischen Laufmotive gebildet, dessen eckige Härte jedoch gemildert und verflacht ist, während es auf unserer Vase in zweien von den Kentauren (dem l. von Herakles und dem zweiten r.) in alter Kraft erscheint: das r. Knie tief niedergebeugt, der Kopf umgewendet und der eine Unterarm erhoben, der andere gesenkt. Nur der Unterkörper eines ganz gleichen Kentauren (ebenfalls mit völliger, gravirter Behaarung) ist auf einem altkorinthischen Pinax (No. 910 meines neuen Berliner Vasenkatalogs) erhalten. — Die beiden andern Kentauren unserer Vase zeigen dagegen ein eigenes neues Motiv in zwei Varianten: sie stürzen nämlich nach vorn mit geschlossenen Beinen nieder. Der eine fällt in die Kniee, der andere scheint der Länge nach, den Kopf voran, zu stürzen; doch sind beide Gestalten noch voll alterthümlicher Strenge.

Die Erweiterung dieser Scene durch Figur und Grotte des Pholos ist offenbar erst später geschehen.

Ein altkorinthischer Napf zeigt den Typus so umgebildet (*Journal of hellen. stud.* I, pl. 1): Herakles ist nicht mehr Bogenschütze, sondern schreitet mit Aesten einher; die Kentauren laufen bereits in freier natürlicher Bewegung, die Strenge des alten Typus ist ganz aufgegeben; die Aeste sind naturalistisch gebildet; der Gestürzte liegt ganz am Boden. Noch später ist die zur Gattung der Arkesilasschale gehörige Vase Arch. Ztg. 1881 Tf. 11. 12, wo Herakles zwar noch im knieenden Schema, doch mit der Keule, und die Kentauren nur zum Theil noch menschenbeinig, zum grösseren Theile ganz mit Pferdebeinen dargestellt sind; auch hier freies Galoppiren, naturalistische Aeste und die nach vorn zu Boden Gestürzten, wie am korinthischen Napfe.

Die Schlacht der Kentauren und Lapithen, deren Darstellung die hesiodische Aspis bereits schildert,

[6]) Curtius, d. arch. Bronzerelief, Abh. d. Akad. 1879.

ist wiederum wohl späterer Entstehung als der besprochene Kampf des Herakles.

Eine besondere Eigenthümlichkeit unseres Gefässchens ist die Unbärtigkeit, die bei dem Kentauren r. von Herakles sicher ist, während der nächste an Stelle des Bartes wenigstens nur die gravirte Andeutung rauher, kurzer Behaarung hat, welche den ganzen Körper bedeckt und die nur dem vorigen, ganz unbärtigen fehlt. Auf den Buccherogefässen, die uns mit die ältesten Kentaurentypen überliefert haben, sind dieselben in der Regel unbärtig. — Unbärtig zeigt unsere Lekythos ferner auch Herakles selbst. Der unbärtige Herakles ist in archaischer Kunst nicht unbekannt; freilich, so viel ich weiss, bis jetzt nur in ihrem östlichen Gebiete, durch sehr alterthümliche Köpfe von Cypern, Rhodos und Kleinasien vertreten; doch ist hier mit diesem Typus meines Wissens immer das Löwenfell verbunden. Der Typus unserer Vase würde somit eine Mischung zweier Bildungen sein; immerhin ist der Fingerzeig nach Osten für die Herkunft der Gefässgattung bemerkenswerth, namentlich wenn man sich auch der unbärtigen Kentauren und der Vorliebe altionischer Kunst für Unbärtigkeit erinnert.

Zu beachten ist an den Kentauren auch das Fehlen der Schnurrbärte und die durch Binden sorgfältig zusammengefassten oder aufgenommenen langen Haare.

Der Sorgfalt der bildlichen Darstellung entspricht der Reichthum und die Feinheit der Ornamente, die nur den Hals des Gefässes frei lassen. Am interessantesten ist das Schlingornament mit Lotosblüthen auf der Schulter, das in älterer und reicherer Fassung ein später in der Vasendecoration so sehr beliebtes Motiv wiedergiebt. Die Palmette ist hier erst in ihren Anfängen und noch gar nicht zu selbständiger Geltung gelangt.

Das Ornament auf dem Henkel ist genau dasselbe, das wir von alten getriebenen Bronzearbeiten, Reliefstreifen und namentlich Schildrändern kennen[7]), ein neuer Hinweis auf die Art von Vorbildern, die unser Vasenkünstler benutzte. Eine

[7]) Siehe Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia S. 79f. 93.

schöne Vermuthung Löschcke's erkennt in den Worten περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην der homerischen Schildbeschreibung (Il. 18 V. 479) die Andeutung eines dreifach geflochtenen Randes dieser selben Art.

Ungleich einfacher ist das andere Gefäss. Die Malerei ist nur mit der gewöhnlichen Firnissfarbe ausgeführt, die etwas roth verbrannt ist; die Innenzeichnung sowie die meisten Aussenconture sind gravirt.

Die Darstellung des Hauptstreifens ist indess kaum weniger interessant als die Kentaurenjagd. Die Mitte der Scene könnte man fast genau mit den Worten schildern, mit denen die Ilias ein Bild auf dem Schilde des Achilleus beschreibt (18 V. 579):

σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσιν
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμυκὼς
ἕλκετο.

Zwei Löwen haben einen Stier erfasst, der sich vergeblich mit den Hörnern zur Wehr zu setzen scheint. Doch von beiden Seiten naht ihm Hülfe; die Hirten kommen mit Wurfspeeren und Bogen, die blutgierigen Thiere zu vertreiben; ein Pfeil und ein Speer fliegen in der Luft. Der Bogenschütze hält sich natürlich hinter dem Speerwerfer. Die Männer sind ganz unbekleidet und haben lange Bärte. Ihr Betragen ist sehr muthig, während die Hirten des homerischen Schildes erschreckt ihre Hunde antreiben, die indess auch nur zu bellen wagen.

Den muthigen Kampf mit dem Löwen können wir von unserer Vase aufwärts in die älteste griechische Kunst über Homer hinaus verfolgen. Eines der Schwerter mit eingelegter Goldarbeit aus dem vierten Grabe von Mykenae[8]) schildert den Kampf von fünf Männern gegen drei Löwen, von denen zwei bereits die Flucht ergriffen haben; wie auf der Vase wird mit Wurfspiessen und Pfeilen geschossen; doch sind die Speerwerfer hier mit Schilden ausgerüstet. Es ist hier eben nicht die blosse Abwehr eines Einbruches der wilden Thiere, sondern ein eigentlicher Kampf, eine Jagd auf dieselben dargestellt. Dasselbe ist bei einigen abgekürzten Darstellungen auf Gemmen anzunehmen, die derselben Epoche angehören wie jenes Schwert; dieselben stellen den Nahkampf mit dem Schwerte dar; es ist namentlich ein Goldring[9]), wo zwei Männer je einen aufgerichteten Löwen mit dem Schwerte bekämpfen; ein Goldring aus einem mykenischen Grabe selbst[10]) zeigt einen Mann (mit dem üblichen Schurze) gegen den anspringenden aufgerichteten Löwen; zwei nackte Männer bekämpfen einen solchen mit Schwertern auf einer Berliner Gemme dieser Epoche aus Syme, die auch einen Jagdhund beifügt (Inv. No. 7565).

Diese Darstellungen haben offenbar nichts zu thun mit den orientalischen des löwenbezwingenden Dämon; sie beruhen vielmehr wohl auf Wirklichkeit. Der Löwe ist ja noch den homerischen Sängern ein so vertrautes Thier, wie es nicht möglich wäre, wenn sie ihn nur von Hörensagen oder aus orientalischer Kunst gekannt hätten. Um einen absolut feindlichen Gegensatz zu verdeutlichen, gebraucht die Ilias als Vergleich nicht nur Wolf und Schaf, sondern auch Löwe und Mensch (22 V. 262), und so erscheint ja auch in den Gleichnissen der Ilias der von Hunden und Männern gehetzte, einen Hirsch oder eine wilde Ziege zerfleischende Löwe, also ein Bild aus der Jagd (3 V. 23 ff.), oder, an die Darstellung des Schildes und unserer Vase erinnernd, der unter die Schafherde fallende Löwe, der von dem Hirten verwundet wird (5 V. 136 ff.). Noch zu Herodots Zeiten gab es in Makedonien und Nordgriechenland viele Löwen[11]).

Unsere Vase knüpft offenbar an die in der homerischen Schildbeschreibung und, in einem älteren Stadium, in jenen mykenischen Produkten erhaltene Kunsttradition an. Bei der Kentauren-Lekythos wurden wir von andrer Seite ebenfalls auf diesen Kreis von Vorbildern gewiesen.

In der nun folgenden Kunstepoche verschwindet indess die Löwenjagd; die Hesiodische ἀσπίς enthält

[8]) Ἀθήναιον, τόμ. X p. 309 mit Tafel. Milchhöfer, Anfänge S. 145.

[9]) *Revue arch.* n. s. vol. 27, pl. 4, 44.

[10]) Schliemann, Mykenae S. 202, No. 253.

[11]) Herod. VII, 126; er giebt als östliche Grenze ihres Vorkommens in Europa den Nestos, als westliche den Acheloos in Akarnanien an. Vgl. Aristot. hist. an. VI, 31.

nur noch Kämpfe von Ebern und Löwen untereinander. Eines der Becken mit gepressten Reliefs aus rothem Thon (in meinem neuen Berliner Vasenkatalog No. 1638) zeigt zwar noch die Gruppe des Stiers mit den zwei Löwen ähnlich unserer Vase, aber keine Kämpfer daneben. Der mythische Kampf des Herakles bei Nemea wird in der Folge allein dargestellt und die Männer jagen statt des Löwen nur den Eber[12]). Freilich die *βαρβάρων ὑφάσματα* im Ion des Euripides (1160ff.) zeigen neben den *μιξόθηρες φῶτες* auch *λεόντων τ᾽ ἀγρίων θηράματα*. Erst nach der Eroberung des Orients durch Alexander scheint die Löwenjagd wieder Gegenstand griechischer Kunst geworden zu sein, und in römischer Zeit gar ward sie, der wirklichen Sitte der Vornehmen entsprechend, überaus häufig (vgl. Stephani, *Compte rendu* 1867, S. 127ff.).

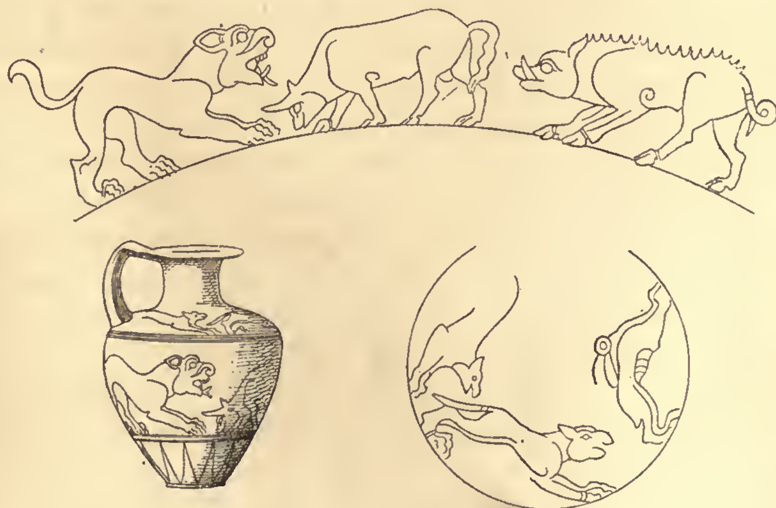
Ich habe als Schluss-Vignetten zur Besprechung dieser beiden bedeutendsten Exemplare jener „protokorinthischen“ Vasengattung zwei andere kleine Gefässe abbilden lassen, die zu derselben Klasse gehören und ebenfalls durch etwas Ungewöhnliches interessiren. Das eine (S. 161) ist eine Lekythos der gewöhnlichen Form. Die Thiere sind nicht wie sonst bloss aufgemalt, sondern alle Aussenconture wie auch die Innenzeichnung sind auf's sorgfältigste gravirt. Um die Schulter läuft die beliebte Hasenjagd, um den Bauch ein Streif mit drei Thieren, einem Stier zwischen einem brüllenden Löwen und einem Eber. Die Zeichnung ist voll Kraft und energischen Lebens, aber auch voll strenger Stilisirung. Interessant ist ein Vergleich mit den zuweilen auf den cumäisch-capuanischen Bronzeurnen gravirten Thieren[13]). Sie erscheinen wie zwar etwas verwilderte, doch echte Abkömmlinge desselben Stils und derselben Auffassung, die uns auf jener Lekythos begegnen: vielleicht auch ein Wink für die Herkunft der Gattung. — Das kleine Gefäss ist im Besitz des Herrn von Radowitz, derzeitigem Botschafters in Constantinopel und wurde in Athen erworben.

Die andere kleine Vase (S. 162. 0,12 hoch) ist der Privatsammlung des Herrn Dr. H. Schliemann entnommen und stammt ebenfalls aus Griechenland; es ist eine kleine Büchse mit Deckel, in der Art dieser Vasenklasse mit feinen Streifen geziert, dazu mit dem merkwürdigen, doch, wie gewöhnlich, ohne Gravirung aufgemalten Bilde eines Hasen, der seine Vorderpfoten auf die Stirn eines Steinbockes, einer Antilope oder dgl. setzt. Analoga zu diesem Motiv lassen sich im Kreise ältester Thierfriese wohl finden; ein besonders deutliches ist mir wiederum auf einem jener in rothen Thon gepressten alten Flachreliefs begegnet (mein neuer Berliner Vasenkatalog No. 1643), wo ein Löwe (?) seine Vordertatze ruhig auf den tiefgesenkten Kopf eines Rehes legt. — Im Raume sind dieselben Punktrosetten und das kleine Kreuzchen wie auf der Kentaurenvase gemalt.

A. Furtwängler.

[12]) Nur ganz vereinzelt kommen in Etrurien noch archaische Darstellungen des Löwenkampfes vor, wie auf dem Elfenbeinrelief Micali *storia* 41, 11 und der Gemme *Impr. d. Inst.* I, 15, die jedoch unter orientalischem Einflusse steht.

[13]) *Mon. d. I.* V, 25 = Minervini, *Mon. di Barone* tav. A. B. — Vgl. die Zusammenstellung der Urnen von v. Duhn *Ann. d. I.* 1879, 132ff.





JASON IM STIERKAMPF.

(Tafel 11.)

In den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Tf. 63a, 2 ist ein Vasenbild aus Kertsch veröffentlicht[1]), das bei aller Sorglosigkeit in der Ausführung des Einzelnen doch durch seine leichte, fliessende Zeichnung den attischen Ursprung verräth. Seine Darstellung zeigt einen nackten, jugendlichen Helden, der halb in's Knie geworfen einen Stier zu überwältigen sucht, indem er eines der beiden Vorderbeine des aufgebäumten Thiers packt, um es zu Fall zu bringen; Chlamys und Knotenstock des Kämpfenden liegen am Boden. Dahinter sitzt rechts Athena, welche auf ihre Lanze gestützt, der Kampfscene sich zuwendet; neben ihr steht ein zweiter Jüngling, die Linke mit der übergeworfenen Chlamys in die Seite gestemmt, während er den rechten Arm mit lebhaftem Gestus erhebt, wie um den kämpfenden Gefährten zu ermuntern. Links ist die Mittelgruppe durch einen Baum begrenzt, hinter welchem eine weibliche Gestalt in langem, reichgesticktem Gewande erscheint, mit hoher „phrygischer" Mütze bedeckt, in der Linken einen viereckigen Kasten vor sich hin, dem kämpfenden Helden entgegen haltend, während der untere Theil ihres Körpers von diesem hinweg, nach aussen gewendet ist.

Der Herausgeber der *Antiquités* erkennt in dem Bilde den Kampf mit dem marathonischen Stier, welchen Theseus im Beisein der Athena und des Peirithoos überwältigt; die zuletzt beschriebene Figur erklärt er für Hekale *„la pauvre vieille qui avec bienveillance reçut le jeune roi athénien arrivant dans la plaine de Marathon"*.

Aber diese Figur ist weit entfernt von der Charakteristik einer armen alten Bäuerin, vielmehr erscheint sie als jugendliche, gerade durch besonders reiche und prächtige Gewandung hervorgehobene Gestalt; ja in Anbetracht ihres unverkennbar orientalischen Costüms und vor allem des Kastens, den sie bedeutungsvoll vor sich hält, kann man kaum umhin, hier gleich einen bestimmten Namen auszusprechen, nämlich den der Medea, welche in der freieren Vasenmalerei fast immer in dieser für sie typisch gewordenen Weise charakterisirt wird.

Diese Beobachtung ergab sich mir schon vor Jahren, als einmal unser Bild in den archäologischen Uebungen des nun verewigten Fr. Matz, an welchen mir noch in seiner letzten Berliner Zeit theilzunehmen vergönnt war, vorgelegt und ganz in der früheren Weise besprochen wurde; die Deutung der Figur als Medea und die darauf beruhende Erklärung des Ganzen fand auch den vollen Beifall des Lehrers. Seitdem ist dieselbe Benennung von Michaelis bei einer erneuten Behandlung des Bildes[2]) ausgesprochen worden, aber die Auffassung des dargestellten Vorgangs, welche er daraus ableitet, ist eine so abweichende, dass es der Mühe lohnt, nochmals darauf zurückzukommen, um so mehr, als sich die Sache wie mir scheint, mit aller Sicherheit feststellen lässt.

Auch Michaelis erkennt hier Theseus im Kampf mit dem marathonischen Stier unter Assistenz der Athena und seines Freundes Phorbas; die Anwesenheit der Medea bei dieser Scene rechtfertigt er durch eine besondere Version des Mythos, nach welcher Medea als Gattin des Aegeus diesen bestimmt, seinen unerkannt zurückkehrenden Sohn auf das gefährliche Stierabenteuer auszusenden, um ihn zu verderben: Medea sei davoneilend dargestellt, nachdem ihr Zauber den Erfolg des Helden nicht aufzuhalten vermocht hat.

Dass der Maler unseres Bildes diese Figur wirklich als davoneilend charakterisiren wollte, scheint mir keineswegs sicher genug, um darauf die Erklärung des Ganzen zu stützen. Für eine solche Bewegung ist ihre Haltung mit vorgebogenen Knieen weniger angemessen als unter der Annahme, dass

[1]) Wiederholt in der Arch. Ztg. 1877 S. 75.

[2]) Arch. Ztg. 1877 S. 75 ff.

sie als sitzend oder angelehnt aufzufassen sei, wenn auch etwas missglückt durch die Flüchtigkeit der Ausführung und die hier unverkennbare Beengung des Raums. Vor allem aber würde dies Motiv in offenbarem Gegensatz zu der Bedeutung des Kastens stehen, durch welchen hier wie anderwärts Medea ihren Zauber ausübt. Ist er in diesem Fall so wirkungslos geblieben, dass sie an seiner Kraft verzweifelnd, im Begriffe ist zu entweichen, warum wendet sie sich noch um und hält den Zauberkasten dem kämpfenden Helden entgegen? Aeussert sich hierin nicht vielmehr noch das Vertrauen auf seine stets bewährte Zauberkraft? In derselben Haltung sehen wir dies Geräth in anderen Darstellungen in ihren Händen und zwar immer in der Absicht, den Helden in seinem Kampfe, welchem sie beiwohnt, zu stärken und zu unterstützen. Es ist nicht ohne weiteres anzunehmen, dass dasselbe Motiv in der typischen Ausdrucksweise der Vasenmalerei statt in diesem Sinne hier einmal in ganz entgegengesetztem angewendet sein sollte.

Der Held, welchem Medea in dieser Weise hülfreich beisteht, ist in anderen Fällen Jason, und ehe wir ihre Anwesenheit bei einem Abenteuer des Theseus durch die entlegene und vereinzelte Erzählung eines späten Mythographen zu erklären versuchen, werden wir auch hier an den Mythenkreis der Argonautenfahrt zu denken haben, auf welchen die Erscheinung der Medea zunächst hinweist.

Zu den Kämpfen, welche Jason im Kolcherlande vor dem Erringen des goldenen Vliesses auferlegt werden, gehört die Bewältigung der feuersprühenden Stiere. Auch hier ist es die Liebe und Zauberkraft der Medea, welche ihm das Abenteuer bestehen hilft. Wenn wir in unserem Bilde eine Darstellung dieser Scene zu erkennen haben, so ist es daher nicht anders zu erwarten, als dass wir Medea dabei gegenwärtig finden, ganz in derselben Weise, wie sie bei dem darauf folgenden Kampf gegen den Drachen erscheint. Auffallend dagegen und von der mythologischen Ueberlieferung abweichend ist in diesem Falle die Darstellung des kämpfenden Helden selbst. Denn während im Mythos seine Aufgabe darin besteht, die beiden Feuerstiere unter das Joch zu zwingen, um mit ihnen den Acker des Ares zu bestellen, sehen wir ihn hier im Kampf mit einem einzelnen Stier, den er ganz so, wie wir es bei Herakles oder Theseus zu sehen gewohnt sind, überwältigt.

In dieser Abweichung von den speciellen Zügen des Mythos liegt wohl der Grund, weshalb unser Bild selbst nach der Erkennung der Medea noch nicht die, wie es scheint, am nächsten liegende Erklärung aus der Argonautensage gefunden hat. In der That zeigen die bisher bekannten Darstellungen dieses Vorgangs, welche auf einigen Sarkophagreliefs[3]) erhalten sind, den Helden ganz nach der Ueberlieferung des Mythos im Begriff die beiden Stiere zu bändigen, um sie an den daneben am Boden liegenden Pflug anzuschirren. Um so werthvoller ist es daher, dass wir für die weniger charakteristische Wiedergabe derselben Scene auf unserem Vasenbild wenigstens e i n Beispiel aus der gleichen Monumentenklasse anführen können, bei welchem eine ebenso abgekürzte Darstellung dieses Vorgangs durch das begleitende Beiwerk in unbezweifelbarer Weise gekennzeichnet ist.

Es ist dies das Bild einer grossen Prachtvase aus Ruvo im Neapler Museum, dessen Hauptscene, welche hier allein in Betracht kommt, auf Tf. 11 abgebildet ist[4]). Der Körper der Vase ist in drei umlaufenden Streifen mit locker componirten, halb mythologischen, halb nur decorativen Darstellungen in der zerfahrenen Weise der apulischen Vasenmalerei bedeckt: eine Entführungsscene, Amazonenkämpfe und allerlei phantastische Thiere.

Die Mitte der Hauptseite nimmt im unteren Streifen die Darstellung eines Stierkampfes ein: das von rechts heransprengende Thier wird von einem nackten Jüngling aufgefangen, der sich ihm

[3]) Arch. Ztg. 1866 Tf. 215 u. 216, dazu O. Jahn S. 236 ff.

[4]) Heydemann Vasensammlung des Mus. Naz. zu Neapel No. 3252. Eine schon früher zur Publikation bestimmte Zeichnung, welche ich der Güte des Herrn Professor Heydemann verdankte und in einer Sitzung des Instituts in Rom vorgelegt habe (vgl. *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 76), ist leider verloren gegangen, so dass die Publikation erst möglich wurde, nachdem Herr Dr. Konrad Lange so freundlich war, der Redaction der archäolog. Zeitung eine nnue Zeichnung zn verschaffen.

entgegen in's Knie geworfen hat, ihn mit der L. packt und in der R. eine wuchtige Keule schwingt. In der Mitte erscheint über dem Körper des Stiers hinter einer Art Balustrade der mit durchsichtigem, feingefaltetem Gewand bekleidete Oberkörper einer Frau; sie ist reich geschmückt, hinter dem Haupt fliesst ihr ein Schleier über die Schultern nieder. Sie blickt auf den kämpfenden Helden herab, nach welchem sie auch die r. Hand hinbewegt, die L. erhebt sie nach der anderen Seite, wo ein kleiner Eros neben ihr hinter der Brustwehr steht, der, nackt, aber mit Ketten behangen und mit weibisch geschmücktem Haar, ihr die L. reicht und mit der R. ihren Schleier berührt. Zu beiden Seiten wird diese Scene von Bäumen eingefasst, um welche Vögel flattern, nach aussen schliessen sich daran Eroten und Thiere, die zu der mythologischen Scene in keinem weiteren Zusammenhang stehen; es ist eines der saloppen Producte unteritalischer Gefässmalerei, welche den Mangel aller feineren künstlerischen Motivirung ihrer Gestalten durch eine gesuchte Zierlichkeit und Ueberladung mit äusserlichem Aufputz und Beiwerk aller Art zu verdecken sucht. Bezeichnend dafür ist der Körper des Stiers mit seiner überreichen, aber ganz unklaren Muskulatur, während die Gestalt des Kämpfenden selbst für die Situation weder charakteristisch erfunden, noch auch nur glücklich angewendet ist; seine Haltung ist eines der trivialen Motive, welche von der späteren griechischen Kunst aus dem reichen Formenvorrath früherer Zeit entnommen und nach Laune und Bedürfniss, besonders für Kämpfende und im Kampf Fallende, verwendet wurden. Ebenso gehören die Vögel an den Bäumen, die an einem derselben aufgehängte Tänie, der Schild mit Medusenhaupt, der daneben hängt, die Blumen am Boden, der springende Hase zu dem gewöhnlichsten Beiwerk dieser Art Bilder; auffallend dagegen und aus dem Kreise dessen, was wir sonst dabei zu sehen gewohnt sind, herausgehend ist der rechts stehende Baum, um den sich eine grosse Schlange emporwindet, den Kopf mit ausgereckter Zunge der Hauptgruppe entgegenstreckend. Schon deshalb kann er nicht zu dem müssigen und bedeutungslosen Beiwerk gerechnet werden; noch mehr aber tritt das hervor, wenn wir uns von dem Inhalt der dargestellten Scene Rechenschaft zu geben suchen.

Auch hier werden wir beim Anblick eines Helden, der mit der Keule einen mächtigen Stier bekämpft, ohne Zweifel zunächst wieder an Herakles oder Theseus zu denken geneigt sein; aber gleich die Anwesenheit der beiden anderen Figuren spricht gegen diese Erklärung. Die Frau im reichen Schmuck, begleitet von Eros, welche dem Kampfe beiwohnt, kann nicht wohl eine andere als Aphrodite sein[5]); aber was könnte ihre Erscheinung bei dem Abenteuer des Herakles oder Theseus rechtfertigen, welche beide als Proben heroischen Muthes und übermenschlicher Kraft dargestellt werden, denen sich auch nicht im entferntesten ein erotischer Nebengedanke abgewinnen oder beilegen lässt. — Anders bei jenem Abenteuer des Jason: hier ist es wirklich die Macht der Aphrodite, welche ihm durch die Liebe der Medea zum glücklichen Bestehen des Kampfes verhilft; während daher bei den Kämpfen des Herakles und Theseus Athena als ihre Beschützerin zugegen ist, erscheint hier die Anwesenheit der Aphrodite und ihre unmittelbare Theilnahme an dem Vorgang gerechtfertigt, ebenso wie wir Eros bei dem Drachenkampf des Jason gegenwärtig finden[6]).

Auch der Baum mit der daran emporgeringelten Schlange erhält in diesem Zusammenhang seine Bedeutung: er weist auf den Kampf hin, der nach Beendigung des gegenwärtigen den Helden noch erwartet. Unten an seinem Stamm liegt ein Gegenstand am Boden, der in der Zeichnung wohl noch undeutlicher ausgefallen sein mag, als im

[5]) Heydemann nennt sie Medea, aber dagegen scheint mir ihre ganze Erscheinung und die enge Verbindung mit Eros zu sprechen, auch hätte sich ein Vasenmaler dieser Art das orientalische Costüm und die Attribute der Medea wohl kaum entgehen lassen. — Der „Balcon", hinter welchem sie erscheinen, hat wohl nur den rein äusserlichen Zweck, für die Hauptgruppe einen ruhigen Hintergrund zu schaffen und nebenbei den Maler der Mühe zu überheben, die ganzen Figuren auszuführen; es ist ein Auskunftsmittel derselben Art wie auf anderen Vasen dieses Stils und in Wandgemälden Terrainerhebungen, eine Wand mit Fensteröffnnngen, Vorhänge u. dgl. verwendet werden.

[6]) *Mon. dell' Inst.* V 12, und wohl auch auf dem Neapler Vasenbilde Heydemann 3248.

Original; nach seiner krausen, wolligen Beschaffenheit ist es mir sehr wahrscheinlich, dass wir darin das Widderfell zu erkennen haben, dessen Wächter die Schlange ist. In den anderen Darstellungen hängt das Vliess an einem Zweige des Baums[7]) oder liegt auf dem Felsen, der dem Drachen zum Lager dient[8]); hier ist vielleicht die Bedeutung dieses Gegenstandes, der auf unserem Bilde nur als Nebensache angebracht ist, dem Maler selbst, der ihn aus seiner Vorlage entnehmen mochte, nicht ganz klar gewesen.

Die beiden Vasenbilder, in welchen wir die Darstellung des Jason im Stierkampf zu erkennen haben, stimmen somit darin überein, dass sie diese Scene — entgegen der mythologischen Ueberlieferung und den anderen Darstellungen derselben — auf die Ueberwältigung eines einzigen Stiers durch den Helden beschränken. Unverkennbar ist dabei der Einfluss, welche die den Vasenmalern geläufige Darstellung der Stierkämpfe des Herakles und Theseus auf die Gestaltung unserer Scene ausgeübt hat; schon die Keule, welche wir bei diesem Kampf gegen allen sonstigen Brauch als Waffe des Jason finden, weist zur Genüge auf eine solche Uebertragung hin. Unsere Bilder werden damit zu einem merkwürdigen und beachtenswerthen Beispiel für die Freiheit, mit welcher die Vasenmalerei der mythologischen Ueberlieferung gegenübertrat: sie zeigen, dass dieselbe zuweilen nicht davor zurückscheute, einen Mythos seiner charakteristischen und individuellen Züge zu entkleiden, um seine Darstellung einem hergebrachten und weit verbreiteten künstlerischen Schema anzupassen.

Gotha. K. Purgold.

[7]) *Mon. dell' Inst.* V 12.

[8]) Münchener Vase No. 805; Arch. Ztg. 1860 Tf. 139 u. 140.

ZUR ÄLTESTEN GRIECHISCHEN KUNST.

I.



A. Milchhöfer weist in seinem anregenden und gelehrten Werke 'die Anfänge der Kunst in Griechenland' jeden Zusammenhang des bekannten Schliemann'schen Goldringes (Mykenä S. 402 Fig. 530) mit den Darstellungen auf assyrischen Cylindern ab. S. 97f. vergleicht er die Trachten der auf beiden dargestellten Frauen: 'Hier (auf dem Ringe) bleibt der Oberkörper völlig nackt, was in der semitischen und ägyptischen Kunst ohne alle Analogie ist, der Unterrock dagegen ist in der Mitte durch eine verticale Einziehung getheilt und umhüllt die Beine in strichartig absetzenden Falten bis zu den Füssen herab, die mit geschweiften Schuhen bekleidet zu sein scheinen. Auch dieses Gewandstück weicht sehr wesentlich von dem untern Theil orientalischer Frauenkleider (z. B. auf assyrischen Cylindern) ab, welche zwar gleichfalls oft in Strichen herabfallen, aber in horizontalen Absätzen ohne jede Verticaleintheilung, während hier die Falten in geschwungenen Linien verlaufen, indem sie sich der Form der untern Extremitäten anschmiegen und dieselben, jede für sich, markiren'. Dagegen zieht er mehrere indische Monumente zur Vergleichung heran und sucht so seiner Hypothese von dem hauptsächlich indogermanischen Ursprung der griechischen Kunst eine Stütze zu geben. Aber er muss selbst zugeben, dass dieselben 'verhältnissmässig sehr jungen Ursprungs' sind (S. 99) und eine genauere Betrachtung dieser von ihm S. 102 abgebildeten Sculpturen und Reliefs ergiebt immer noch beträchtliche Unterschiede. Die Reliefs 63*ab* können wir von vorn herein abweisen; denn *a*, welches offenbar unter griechischem Einfluss steht, zeigt keine Eintheilung des Untergewandes in regelmässige Etagen, sondern in ganz zufällige Falten, und *b*, dessen indische Herkunft hauptsächlich[1]) aus der Aehnlichkeit mit *a* er-

[1]) Der schon von H. C. E. Köhler ges. Schrift. VI 49 geltend gemachte Grund, dass der Fundort des Silbergefässes (Gouvernement Perm) an einer Handelstrasse liege, welche einerseits

schlossen wird, hat nur in der oberen Hälfte des Kleides regelmässige horizontale Striche. Aber auch ein Vergleich der Sculpturen ergiebt keineswegs eine vollständige Uebereinstimmung. Während auf dem Ringe die hosenartigen Hüllen der Beine sich nach unten zu verbreitern, findet dort das Entgegengesetzte statt und auch sonst stimmt im Detail Manches nicht. Dagegen finden wir auf den assyrischen Cylindern ausser der von Milchhöfer herangezogenen ganz bekleideten Figur in ungetheiltem Etagengewande häufig genug eine zweite weibliche mit ganz oder fast ganz unbekleideter Brust, deren Untergewand wie auf dem Ringe in der Mitte getheilt und mit Querstreifen verziert ist, die jedoch bedeutend zahlreicher sind. Dasselbe Kleid pflegt auch die vor jener sitzende, meist bärtige Figur zu tragen[2]). Abbildungen solcher Cylinder giebt die reiche Zusammenstellung derselben bei Lajard *le culte et les mystères de Mithras* pl. 40, 7; 54, 4; 39, 1; 32, 7; 28,5; 27,8; 18,7[3]). Doch braucht man diese Uebereinstimmung der Tracht, welche ja zufällig sein könnte und wegen der strengeren Stilisirung der Cylinder in Einzelheiten nicht immer eine vollständige ist, nicht zu sehr zu betonen. Schon das ganze Schema der Cylinderdarstellungen ist dem Bilde des Ringes sehr ähnlich: hier wie da treten langgekleidete Gestalten, unter welchen sich in zwei Fällen (12,16; 26,2) auch kleiner gebildete befinden, auf eine sitzende zu, welche bisweilen (39,1; 40,7; 54,4) auch eine Frucht im vorgestreckten Arme hält. Ferner stimmt das Beiwerk in auffallender Weise. Sonne und Mond sehen wir in derselben Bildung, nur in etwas anderer Stellung 12,16; 18,8; 40,7; 54,4 und ein einer Doppelaxt ähnliches Symbol giebt 40,7. Die schwebende Figur mit dem Stabe in der Rechten[4]) findet, wie wohl schon mancher Andere erkannt haben mag, die nächste Analogie in dem auf assyrischen und persischen Monumenten so häufigen und so mannichfach gebildeten Asshur oder Ferver[5]), welcher auch auf Cylindern vorkommt (36,13; 38,4). Es ist bekannt, dass er, wenn auch in etwas verändertem Typus, bis nach Olympia und Armenien vorgedrungen ist[6]). Für die nur dekorativ angebrachten Thierköpfe am linken Rande findet man 40,3 eine Analogie. Es ist daher sicher ein naher Zusammenhang zwischen den Bildern der Cylinder und dem des Ringes anzunehmen, wenn man auch das ihm Eigenthümliche keineswegs verkennen und deshalb kaum an Importation aus Assyrien oder Phönikien denken darf. Ferner ist seine Technik wesentlich dieselbe wie die der Cylinder und Kegel, welche ja auch als Intaglien gearbeitet sind, näher jedoch steht sie der der Inselsteine, deren äussere Form ja schon dieselbe ist. Unter Anderem sind namentlich die Thierköpfe des Ringes denen des einen kretischen Steines (Milchhöfer S. 55 Fig. 44*b*) sehr ähnlich.

Ein ähnliches Gewand wie die Frauen des Ringes trägt die 'asiatische', aber hier ungeflügelte 'Artemis' der zwei von Milchhöfer S. 86 abgebildeten 'Inselsteine'. Er nimmt an (S. 97), dass hier die Tracht des Ringes 'nur andeutungsweise' dargestellt sei. Eine gewisse Aehnlichkeit ist auch nicht zu leugnen, aber sowohl in dieser Einzelheit als auch durch den Gegenstand der Darstellungen stehen die bei Lajard pl. 29,8; 47,2; 49,6; 51,3 und Raoul-Rochette *Hercule assyrien* (*mém. d'archéol. comparée* I) pl. VI und sonst abgebildeten orientalischen Steine bedeutend näher.

Die vorangestellte Zeichnung ist als Wiedergabe eines Siegels nach zwei Abdrücken[7]) angefertigt, während Schliemann das Original hat abbilden lassen und so die Darstellung in umgekehrtem Sinne giebt. Ferner hat sie die natürliche Grösse, wodurch vermieden wird, dass einzelne durch die Technik bedingte Zufälligkeiten sich so störend geltend machen wie in dem nach einer dop-

nach Persien und Indien, andererseits nach Griechenland führe, hat ebensowenig genügende Beweiskraft.

[2]) Sehr ähnlich ist auch die Gewandung der unten bei der 'asiatischen Artemis' heranzuziehenden Darstellungen.

[3]) Der zuletzt erwähnte Cylinder ist nachlässig gearbeitet und deshalb hat das Gewand keine Querstreifen, aber der untere Saum desselben ist ganz wie auf dem Ringe gebildet.

[4]) Den l. Arm deuten doch wohl die vom Rücken, nicht vom Kopf wie die Bänder der Frauen, ausgehenden Striche an.

[5]) Lajard pl. 1—4, 54 C. Einen scepterähnlichen Stab hält der Asshur 2,22. Wenn die Figur des Ringes Füsse hat, so finden wir etwas ähnliches bei den pl. 44, 20 54*e*, 18 abgebildeten Gestalten. Uebrigens scheint auch die weibliche Figur der goldenen Spange von Mykenai (292 Schliem. = 3 Milchh.) kein 'Gewand' mit 'horizontalen Querstreifen' (Milchhöfer S. 8 u. 97 Anm.) zu tragen, vielmehr entspricht der fragliche Theil den grossen Vogelschwänzen der genaueren Bilder des Asshur vollkommen. Ebenso wie diese befindet sich die Figur in einem Runde und hält wie diese die Arme oberhalb desselben, während sich die Flügel durch dieselbe Zeichnung wie der Schwanz kenntlich machen.

[7]) Da dieselben in verschiedenem Material genommen sind (der eine dem Berliner Antiquarium gehörige ist ein Gipsabdruck, der andere, welchen Frau Professor Kirchhoff freundlichst zur Verfügung stellte, ein sehr gut gelungener Siegellackabdruck), so ergänzten sie sich in willkommener Weise und ermöglichten eine in allem Detail treue Abbildung.

pelt vergrössernden Photographie angefertigtem Holzschnitte Schliemann's. Unter Anderem ersieht man aus unserer Zeichnung, dass die kleine Gestalt vor der sitzenden Frau ähnlich wie die andere, welche Früchte abpflückt, auf einem Steinhaufen steht, dass die schwebende Figur Füsse hat und dass die Frauen weder Masken noch Unterbeinkleider (Schliemann S. 405) tragen. Eine auf die Einzelheiten eingehende Deutung wage ich nicht zu geben; sicher scheint jedoch zu sein, dass wir eine Adoration vor uns haben.

II.

Eines der interessantesten Bilder der 'Inselsteine' ist ein Mischwesen, welches wir meist in Verbindung mit von ihm überwältigten Thieren, zweimal ein Gefäss tragend, einmal aber auch im Kampfe mit einem Manne sehen (8 Steine abgebildet bei Milchhöfer S. 55, 68, 80). Zuerst hatte Helbig in einer kurzen Notiz im *Bullettino* von 1875 S. 41f. auf vier derselben aufmerksam gemacht. Er erklärte das Ungethüm, wenn auch mit Reserve[8]), für pferdeköpfig und verglich die Beschreibung der Demeter Melaina bei Pausanias VIII 42,4. Damals befanden sich die Gemmen noch in Athen und waren Helbig nur in wenig gelungenen Abdrücken bekannt. Von diesen gab Overbeck in seiner Kunstmythologie III 683 Zeichnungen, nach welchen er nur bei einer der Gestalten (Fig. 1 Ov. = 44*c* Milchh.) den Pferdekopf für ziemlich gesichert halten konnte, während er bei 2—4 = 44*b*, 44*a*, 46*a* mit Recht starke Zweifel äusserte. Auf Grund ungleich schärferer Abdrücke und der Originale[9]), welche mittlerweile (1880) in den Besitz des Berliner Antiquarium übergegangen waren, hat Milchhöfer seine Zeichnungen anfertigen lassen. Er hält die Pferdeköpfe in 44*a*—*e* und 46*a*, *b* für erwiesen und verwirft jeglichen Zusammenhang[10]) mit den assyrischen Denkmälern, welche, wie er richtig hervorhebt, strenger stilisirt sind und zwar ähnliche mischleibige Dämonen zeigen, aber nie pferdeköpfige (S. 55f.). Er nimmt deshalb zu der litterarischen Ueberlieferung seine Zuflucht und findet in der Ilias (*Π* 150f.), wo es von den Rossen des Achilleus Xanthos und Balios heisst:

τοὺς ἔτεκε Ζεφύρῳ ἀνέμῳ Ἅρπυια Ποδάργη
βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο,

die Andeutung einer ursprünglich rosseköpfigen Bildung der Harpyien (S. 56f.). Hiermit bringt er weiterhin die Mythen von der sich in ein Ross oder eine Erinye verwandelnden Demeter in Zusammenhang. Das Insektenartige der Beine und des Körpers der Mischgestalt soll von der Wanderheuschrecke hergenommen sein und der den Rücken herablaufende Kamm von dem Seepferdchen, welche beide wiederum Aehnlichkeit mit dem Rosse haben (S. 65f.). Die zwei Gemmenbilder, welche das Ungeheuer zeigen, wie es ein Gefäss trägt (Fig. 46*ab*), werden ähnlich im Anschluss an Hesiod (Theog. 784 f.) als die das Wasser des Styx holende Iris gedeutet (S. 68f.), während Fig. 51, welche ein ähnliches, aber nach Milchhöfer schweinsköpfiges Wesen im Kampfe mit einem Rinde zeigt, unerklärt bleibt.

Ich gehe auf diese in mehr als einem Punkte anfechtbaren Hypothesen[11]) nicht näher ein und halte mich nur an die Darstellungen. Unter diesen ähneln aber nur die Köpfe von 44*a* Pferdeköpfen, während die von *cde* wohl überhaupt nicht sicher bestimmbar sind. Günstiger steht es bei *b*, aber hier hat der Kopf doch weit eher den Typus eines Raubthieres, etwa eines Wolfes, wie Overbeck (S. 684) will. Auch in 46*ab* kann ich nichts von einem Pferdekopfe entdecken und 51, wo der Kopf deutlicher als in allen anderen Exemplaren gebildet ist, muss Milchhöfer selbst für eine aus dem Harpyientypus abgeleitete Form erklären. Es bleibt also nur der einzige Stein 44*a*, aber vergleicht man das doppelte Flügelpferd von 52*a* (S. 81), so sieht man, dass die Gemmenschneider den Kopf und Hals eines Pferdes beträchtlich verschieden darzustellen pflegten. Eine andere Deutung aufzustellen wäre nicht schwer, doch geht man wohl wegen der Kleinheit, der Primitivität und der keineswegs immer guten Erhaltung der Darstellun-

[8]) '*con testa che pare di cavallo.*'

[9]) Für 44*e* und 51 lagen nur die Abdrücke bei Cades vor.

[10]) Für 44*a* will er einen 'letzten Zusammenhang' mit dem assyrischen Schema der Ueberwindung mischleibiger Dämonen nicht in Abrede stellen (S. 55), doch spricht er sofort wieder von dem principiellen Unterschiede der Bildungen.

[11]) Daraus dass Podarge die Mutter von zwei Rossen ist, ergiebt sich namentlich angesichts des Umstandes, dass die Harpyien nie rosseköpfig dargestellt worden sind, keineswegs, dass sie selbst rossgestaltig war. Höchstens könnte man an eine zeitweilige Verwandlung in ein Pferd wie bei Demeter, um der Liebesverfolgung des Poseidon zu entgehen, denken, aber derselbe Poseidon, welcher ja überhaupt der Vater, nicht Schöpfer des Pferdes (vgl. Robert, Mitth. des ath. Inst. VII S. 19 Anm. 1) ist, erzeugt auch mit der nicht rossgestaltigen Medusa den Pegasos. Die Rossgestalt der Demeter Melaina von Thelpusa und Phigalia hätte nach Petersen doch nicht mehr in's Treffen geführt werden sollen.

gen am sichersten, einstweilen überhaupt kein bestimmtes Thier zu erkennen.

Greifen wir dagegen auf die assyrischen Bildungen zurück, so finden wir allerdings bestätigt, was Milchhöfer sagt (S. 55), dass namentlich die Reliefs eine strengere Stilisirung zeigen (Lajard pl. 14, 20—22, 59, 60), aber ist das gegenüber der Aehnlichkeit der Darstellung von so grossem Belang? Dann hat man doch auch zu bedenken, dass Reliefs eben eine andere Monumentengattung sind, welche schon durch ihre Grösse, namentlich in der assyrischen Kunst, eine strengere Stilisirung bedingen. Und die den Steinen näher stehenden Cylinder sind ja in der That auch weniger streng stilisirt. Das Schema der Darstellung aber ist, wie Milchhöfer selbst zugiebt, mit Ausnahme des nicht in Betracht kommenden Umstandes, dass nur ein Ungethüm vorhanden ist, völlig dasselbe wie auf 44*a*. Durch die Grösse der Reliefs sind wir aber auch in Stand gesetzt, die verschiedenen Thiergattungen genau zu erkennen: 14 ist es ein Einhorn, welches die bärtige Figur am Horn gepackt hat und dem sie ein Schwert in den Leib stösst. Eine Mähne läuft von den Ohren desselben über den ganzen Rücken bis auf den Schwanz herab. 20 und 21 dagegen steht dem Manne ein gehörnter und geflügelter Löwe gegenüber mit einer Mähne, die am Rücken nur durch die Flügel verdeckt wird. Die Vorderfüsse sind die eines Löwen, die hinteren die eines Raubvogels. 22 ist das Ungethüm ein völliger Löwe, dessen Mähne nach Analogie der Flügel von 20 und 21 gebildet ist. Dasselbe Wesen finden wir auch pl. 59 und 60 wieder, nur hat es beide Male einen Vogelschnabel und in 59 nur Löwenklauen. Stellt man nun einen Vergleich mit den Inselsteinen an, so finden wir die äusserste Uebereinstimmung. Sie zeigt sich zunächst in den Köpfen, welche wenigstens in 44 *bde*, 46 *ab*, 51 die grösste Aehnlichkeit mit denen von pl. 20 und 21 haben. Man berücksichtige namentlich den aufgesperrten Rachen, den breiten Ober- und schmalen Unterkiefer, die auffallend grossen Augen, die langen Ohren[12]). Dann kehrt hier die Mähne in ganz ähnlicher Bildung wieder und der nach Milchhöfer insektenartige Leib des auf den Steinen dargestellten Wesens entspricht den Flügeln der Reliefs[13]). Wie auf diesen so sind auch auf den Gemmen die Hinterfüsse bald die eines Vogels, bald die eines Raubthieres. Sind wie auf 44*a* und *c* auch die Vorderfüsse dünn gebildet, was Milchhöfer insektenartig nennt, so kann man doppelte Vogelklauen annehmen. Auch die Aehnlichkeit der aufgerichteten Stellung wird kaum als zufällig gelten können. Aehnliche Fangzähne wie pl. 20 zeigt 46*a*. Die Unterschiede (grössere Länge der Flügel, in 44*b* und 46*b* Fehlen der Mähne, 44*e* und 51 Charakterisirung derselben in einer Weise, die mit der theilweisen Bohrtechnik der Gemmen zusammenhängt, als Striche mit runden Köpfen) sind aber nicht in allen Exemplaren vorhanden und entschieden so unbedeutend, dass man ihre Begründung in der Individualität des betreffenden Gemmenschneiders und der Kleinheit der Darstellung suchen kann. Denn das Einzige, was uns noch beirren könnte, die schmälere und längere Bildung des Kopfes erweist sich als nichtig, wenn wir die Cylinder mit ähnlichen Darstellungen heranziehen. Da sehen wir z. B. pl. 33,10 ein 44*a* äusserst verwandtes Bild. Ein doppelt geflügelter Mann streckt seine Arme zweien Flügelwesen entgegen, die offenbar mit den löwenköpfigen der Reliefs identisch sind, aber wegen der Rohheit und Flüchtigkeit der Darstellung ähnlich wie in 44*a* einen in die Länge gezogenen Kopf erhalten haben. Dasselbe, nur in weit höherem Grade, ist bei dem pl. 45,16 ein Rind in den Nacken beissenden Löwen der Fall. Die Kopfbildung von 46 *a* entspricht der von aufgerichteten geflügelten Löwen des phönikischen Kegels 43,26, welche auch eine ähnliche Mähne haben. Wenn wir aber den Typus des Rinder oder Hirsche überfallenden oder forttragenden Löwen wohl nur zufälliger Weise nicht so gut belegen können wie den von 44*a*, so sehen wir doch öfters mit dem Kopf en face gebildete, nackte männliche Gestalten, welche gebändigte oder erlegte Löwen (19,6; 25,3) in ähnlicher Weise forttragen.

Diese Nachweise von Analogien werden hoffentlich zum Beweise genügen, dass wir wenigstens für diese Darstellung der Inselsteine die Vorbilder nirgend anderswo als in der assyrischen und der diese nachahmenden phönikischen Kunst zu suchen haben. Denn dass sie nicht für importirt zu halten sind, dafür scheint schon die Darstellungsweise,

[12]) Bei einer Untersuchung des Originales von 446 ergab sich auf dem Kopfe oberhalb des Auges ein Strich, welcher in dem harten Steine kaum zufällig sein kann und den Hörnern der Reliefs entspricht. Doch will ich hierauf kein besonderes Gewicht legen.

[13]) Namentlich sicher erscheinen mir die Flügel in 44*e* und 46*a*. Uebrigens kann man auch an eine Verbindung von Vogelflügeln und Vogelschwanz denken.

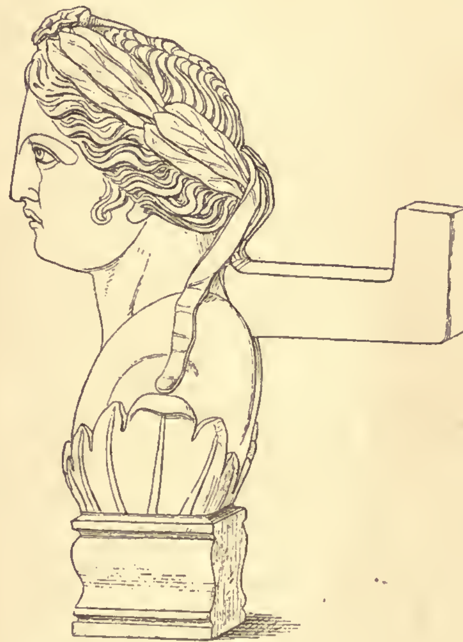
welche weniger stilisirt und naturalistischer als die der orientalischen Denkmäler ist, zu sprechen. Doch finden wir auch für andere Scenen wie die des Eberkampfes (Fig. 59*b* S. 92 = pl. 25,4) auffällige Uebereinstimmungen. Die Bildung des Ebers ist fast identisch und auch auf der Gemme ist die Waffe des Mannes der auf der Eberjagd gebräuchliche Jagdspiess und kein Schwert, wie Milchhöfer (S. 92) meint. Denn dies würde er schwerlich ausser mit der Rechten am Griff noch unten an der Schneide halten. — Für die Verbindungen von zwei Gestalten, die Ueberschneidungen und Abbreviaturen der Steine (Fig. 52*a*, 54*a*—*c* S. 81f.) geben pl. 43,9; 45; 49,3 einige Analogien.

Berlin. Otto Rossbach.

MISCELLEN.

RÖMISCHE BRONZE AUS DER HARZGEGEND.





Die Bronze, welche hier in ihrer natürlichen Grösse abgebildet ist, wurde im Frühjahr 1882 auf der Domäne Adersleben bei Halberstadt gefunden. Ihre untere Fläche ist durchbohrt, um einen runden Bronzestab von etwa einem Centimeter Durchmesser aufzunehmen, dessen Anfang noch in der Oeffnung steckt; auf der Rückseite befindet sich, mit der Figur zusammengegossen, ein aufwärts gebogener, starker Haken, der in unserer Seitenansicht deutlich ist. Die Bronze war mithin dazu bestimmt, einer verticalen Stange zur Bekrönung, einer horizontalen zum Auflager zu dienen und muss demgemäss mit gleich eingerichteten zu einem künstlerisch ausgestatteten Geräth, das sich verschieden denken lässt, gehört haben.

Dass die Bronze eine römische Arbeit ist, macht der Augenschein zweifellos; bei der geringen Tiefe in welcher sie — beim Rübenhacken — zum Vorschein gekommen ist, könnte sie auch durch Zufall an ihren Fundort gelangt sein. Die weichen Formen des Gesichtes und die Anordnung des Haares würden das Bild einer Frau zu erkennen gestatten, aber die Bildung der Brust und des selbst für einen Mann sehr kräftigen Halses schliessen diese Möglichkeit aus. Ohne Zweifel ist Apollo gemeint und der Kranz, den er im Haar trägt, als aus Lorber-

blättern bestehend; vorn ist der Kranz in der Scheitelmitte durch eine Blüthe unterbrochen, hinten durch mehrere über den Haarknoten herabfallende Binden: zwischen den beiden Bändern, welche sich je an einer Seite in ganz parallelen Windungen über Hals und Schulter legen, sind noch drei kurze, unmittelbar über dem Haken endende Streifen angedeutet. Die Augen sind mit Silber eingesetzt; das linke steht in auffälliger Weise zu hoch. Abgesehen davon und von der plumpen Bildung der unter dem Haare zum Vorschein kommenden Ohrläppchen ist die Formengebung nicht ohne Reiz, die Arbeit ist gut, die Erhaltung vortrefflich, nur dass ein Theil der linken Haarbinde zerstört und der Nasenrücken etwas abgescheuert ist. Die Büste geht unten in ein Blätterornament über und liefert somit ein neues Zeugniss, dass die Römer durch diesen Schmuck tektonisch verwendete Figuren abzuschliessen und mit ihrer Stütze zu vermitteln liebten[1]).

Die Kenntniss unserer Bronze, welche durch ihren künstlerischen Werth, ihre tektonische Form und ihren Fundort unter den gleichartigen Denkmälern eine hervorragende Stelle einnimmt, verdanke ich Herrn Direktor Dr. Bode; ihr Besitzer, Herr Amtsrath Meyer auf Adersleben, hat die grosse Freundlichkeit gehabt ihre Veröffentlichung zu gestatten und dadurch zu ermöglichen, dass er dieselbe nach Berlin zu senden bereit war, wofür ihm der wärmste Dank auch an dieser Stelle ausgesprochen sein soll.

M. Fränkel.

[1]) Vgl. Hübner, Bildniss einer Römerin S. 20f. Dilthey, Bonner Jahrbücher Heft 53. 54 S. 3.

ZU ALTGRIECHISCHEN KUNSTWERKEN.

(S. Archäol. Zeitung 1881 S. 53 ff.)

V. Metope und Triglyphen bei der Akropolis.

Die reiche Fundgrube, welche die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft am Südabhange der Akropolis von Athen eröffneten, liess auch in ihrem westlichen, dem Burgaufgang nahen Theile ein leider sehr zerstörtes Relief mit der Darstellung zweier ringender Männer zu Tage treten. Dasselbe wird in dem Verzeichniss F. v. Duhn's (Archäol. Ztg. 1877. S. 165 unter No. 83) als Kampf des Herakles mit Antaios beschrieben[1]).

Das ringsum gebrochene Fragment verdient unsere Aufmerksamkeit, weil es unzweifelhaft von einer Tempelmetope herrührt. Die Erhebung des Reliefs, sowie die freilich etwas oberflächlichere Arbeit schliesst sich am nächsten dem Stil der „Theseion"-Metopen an. Auch ist der Marmor parisch.

Ich stehe nicht an, unsere Metope in Verbindung zu bringen mit einer Anzahl von Triglyphenblöcken, welche jetzt am Aufgang der Akropolis ausserhalb und innerhalb des sog. Beulé'schen Thores herumliegen[2]). Sie messen in der Gesammthöhe 0,685; das Triglyphon hat die Breite von 0,41; die einer Metopenstelle beträgt 0,56. Auf die entsprechenden Dimensionen kommen wir auch mit einer gedachten Restauration der rings gebrochenen Metope; einen directen Vergleich gestattet nur die Dicke der Platte mit der Breite des Triglyphenfalzes. Jene beträgt 0,085, diese in den meisten von mir vorgenommenen Messungen ebensoviel, selten wenig mehr.

Den Versuch einer näheren Bestimmung des offenbar nicht sehr grossen Heiligthums, zu dem diese Reste gehören mögen, wage ich nicht. Am wahrscheinlichsten lag dasselbe südlich oder südöstlich der Burg, wie denn überhaupt die meisten von ausserhalb nach dem Westeingang der Akropolis zusammengeschleppten Bau- und Inschriftstücke (z. B. solche von choregischen Monumenten) aus dieser Gegend stammen.

VI. Archaischer Fries von der Akropolis.

Dass die bekannten alterthümlichen Reliefs der „wagenbesteigenden Frau" (s. jetzt v. Sybel, Catalog der Sculpturen von Athen 5039) und des

[1]) Vgl. L. v. Sybel, Catalog der Skulpturen von Athen No. 4950, welcher (da der Kopf des Feindes zerstört ist) auch die Deutung auf Theseus und den Minotauros zulässt; doch scheint mir die kraftvolle Bildung des Siegers besser auf Herakles zu passen.

[2]) Vgl. Beulé, *l'acropole d'Athènes*, I, S. 120, wo noch blaue Farbspuren erwähnt werden, die jetzt völlig geschwunden sind.

sogenannten „Hermes“ oder „Theseus“ (v. Sybel 5040) einer einheitlichen Composition angehören, hat zuerst Brunn vermuthet (s. *Bull. dell' Inst.* 1860 S. 53), darauf Benndorf (Gött. gel. Anz. 1870 S. 1563 ff.) mit vollkommen ausreichenden Gründen nachgewiesen. Nicht nur stimmen Proportionen, ReliefErhebung, Dicke der Platten, Anlage der Klammerlöcher durchaus überein, auch der Marmor ist, was zuletzt erkannt wurde, gleichartig und zwar unzweifelhaft parisch, trotzdem er am ersteren Relief etwas quarzig erscheint und in Streifen bricht. Gleichfalls zugehörig ist, wie auch Benndorf gesehen hat, ein drittes Fragment (v. Sybel 5041) mit rechtem Fusse und gewandbedecktem Knöchel, wahrscheinlich ein Theil des fehlenden Restes der weiblichen Figur auf 5039. Dazu kommt als viertes Stück, gleichfalls im Akropolismuseum aufbewahrt, der hintere Theil eines Klappstuhls mit Gewandzipfel einer nach links sitzenden Gestalt (v. Sybel 5042; mit Stosskante rechts), die bei aller Zerstörung einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Beurtheilung der gesammten Composition liefert.

Doch wir kehren vorher noch einmal zu der Figur des spitzbärtigen Mannes (auf 5040) zurück. Derselbe trägt einen ärmellosen Wollenchiton, den wir als Tracht der Wagenlenker auf zahlreichen älteren Vasenbildern wiederkehren sehen. Der linke Arm der in gespannter Stellung ein wenig nach rechts vorgebeugten Gestalt ist geradeaus gestreckt, der rechte zurückgezogen. Ich zweifele nicht, dass auch dieses Motiv aus der Lenkung eines Viergespannes zu erklären ist, indem die Rechte entweder, um eine Wendung zu machen, die Zügel zweier Rosse anzog[3]), oder einen Gegenstand hielt (ein Kerykeion? wie in anderen Fällen die Peitsche, oder bei der wagenlenkenden Athena die Lanze), während sämmtliche Zügel in der vorgestreckten Linken vereinigt waren. Eine beinahe völlig entsprechende Bewegung, bei welcher nur die Functionen der Arme vertauscht sind, bietet auch die bekannte Tux'sche Bronze (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, I, Fig. 43, 7), deren Deutung auf einen Wagenlenker längst gesichert ist.

Soweit das Material ausreicht, empfangen wir die Vorstellung eines Zuges nach rechts fahrender Gestalten, welche um der Weiblichkeit der einen willen nichts anderes als Götter sein können, sowie anderer, in entgegengesetzter Richtung sitzender Figuren. Man darf einerseits an die episch breite Darstellung des Götterzuges auf der „Françoisvase“ erinnern, andererseits an die Versammlung der Olympier, wie sie der Ostfries des perikleischen Parthenon bereits als vollzogen schildert.

Damit wird die Frage nach der einstigen Bestimmung unseres Frieses von neuem angeregt. Zur Darstellung eines Viergespannes gehören, wie die jetzt vollständige Platte mit der wagenbesteigenden Göttin lehrt, je zwei Platten zu 1,09 Breite. Unter der wahrscheinlicheren Voraussetzung, dass jedes der erhaltenen Fragmente einer besonderen Platte angehört, kämen wir somit bereits auf 6 Platten mit einer Frieslänge von 6,54 Metern. Die erhaltenen drei Stossflächen stehen sämmtlich rechtwinklig zur Reliefläche. Nichts kann uns daher veranlassen, an die Verkleidung einer vierseitigen Basis zu denken[4]), deren Beziehung auf einen Sieg im hippischen Agon überdies schon durch den dargestellten Gegenstand ausgeschlossen wäre. Benndorf (a. a. O.) entscheidet sich deshalb und wegen der Lage der Klammerlöcher lieber für Decoration einer fortlaufenden Wandfläche; dagegen lehnt er mit allen Neueren die schon nach Bekanntwerden des ersteren Stückes versuchte Beziehung auf den vorperikleischen Parthenon aus Gründen ab, die doch auch nicht schwerwiegend genug sind, um diese Ansicht definitiv zu beseitigen. Der stärkste, weil seiner Natur nach unangreifbare Einwand bleibt ja immer der, dass wir von einem Friese jenes älteren Bauwerkes nichts wissen; aber hat denn über die Reliefs des perikleischen Baues nicht selbst Pausanias geschwiegen? Andererseits erscheint es schon an sich nicht allzu willkürlich, die grösste, sicher architektonisch verwendete archaische Reliefcomposition, deren monumentaler Charakter uns mit jedem neu gefundenen Fragment immer bedeutsamer entgegentritt, zu dem hervorragendsten Gebäude der Burg, von dem wir aus älterer Zeit Kunde haben, in Beziehung bringen zu wollen. Der Marmorschmuck über der Cella wird um so wahrscheinlicher, wenn diese aus Porosblöcken ausgeführt war. Vielleicht blieb der Fries auf eine oder zwei Schmalseiten beschränkt. Ueber mannigfache Analogien zwischen dem älteren und jüngeren Bau vgl.

[3]) Vgl. das korinthische Vasenbild, Mitth. d. Inst. IV, Taf. XVIII, oder Berliner Vasensamml. No. 1636 (etruskische Amphora aus Vulci).

[4]) Die grösste auf der Akropolis beobachtete Basis, die der Athena Promachos, ist von Beulé auf 6,80 zu 4,60 Meter berechnet worden; nach Ausweis des Kaupert'schen Planes bei Jahn-Michaelis, *Pausaniae descr. arcis Athen.* übersteigt die erstere Dimension jedoch nicht 5 Meter.

Michaelis, Der Parthenon, S. 121 ff. Was den Stil unseres Werkes anlangt, so gestattet die Kenntniss, welche wir heute von dem Entwickelungsgange der attisch-archaischen Kunst besitzen, es durchaus, dasselbe Ende des sechsten Jahrhunderts entstanden zu denken; auch sind ernstliche Schwierigkeiten in Bezug hierauf bisher nicht erhoben worden; Benndorf selbst weist in der Zeichnung und der Faltenbehandlung der Göttin des ersten Reliefs mehr als einen schematischen oder verfehlten Zug nach; beim Hermes, so lebensvoll er im Nackten behandelt ist, genügt es, auf die Vorderstellung der Brust bei strenger Profilbildung des Kopfes hinzuweisen.

Wenn endlich die Platten des Parthenonfrieses um das Doppelte stärker, dagegen um etwa 10 Cm. niedriger sind als bei unseren Reliefs, so erledigt sich das erste Bedenken bereits durch die Erwägung, dass wir es hier mit dem kostbareren parischen Stein zu thun haben, bei dem eine gewisse Sparsamkeit geboten war. Die grössere Höhe des Frieses, für welche sich schwerlich schon bestimmte Proportionsgesetze herausgebildet hatten, lässt sich, abgesehen von anderen Möglichkeiten, durch die Schmalheit des Peristyl-Umganges erklären. Auch wird es nicht überflüssig sein, zu betonen, dass überhaupt alle oberen Bautheile des alten Tempels im Vergleich zu denen des Parthenon schwerer waren (vgl. Michaelis, Parthenon S. 122).

Wir dürfen hoffen, dass erneute Ausgrabungen im östlichen Theile der Burg von Athen weitere Bereicherungen dieses gegenwärtig noch so trümmerhaften Bestandes liefern werden. Und wenn bereits dieser immerhin Anspruch darauf erheben kann, bis heute auf attischem Boden die bedeutendste archaische Reliefcomposition zu vertreten, so wird jeder fernere Zuwachs die Nothwendigkeit, ihr eine würdige monumentale Stellung einzuräumen, immer dringlicher erscheinen lassen.

Berlin, 1882. A. Milchhöfer.

ZU DEN SCHALEN DES DURIS TAFEL 1. 2.

Um den äusseren Rand des Fusses, der zu einer der auf Tafel 1 und 2 abgebildeten beiden Schalen gehört hat, läuft eine Inschrift, die nur in sehr verblichenen Resten erhalten ist und die ich erst bei der für den neuen Berliner Vasencatalog vorgenommenen genauen Untersuchung bemerkt habe. Sie enthält den auch sonst bekannten, doch in Verbindung mit Duris neuen Namen des Töpfers Kleophrades (*Κλε[ο]φρά[δης ἐπο]ίησε*):

ΚΛΕ.ΦΡΑ......ΙΕΣΕ

Vgl. W. Klein, Griech. Vasen mit Meistersignaturen S. 65, 6. A. Furtwängler.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1882.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Marmor. Statue eines Athleten, der im Begriffe ist, einen in der Linken gehaltenen Diskus abzuschleudern, eine der Repliken, für deren Original man ohne hinreichenden Grund den Diskobol des Naukydes gehalten hat, während dasselbe wahrscheinlich der besten Zeit attischer Kunst entstammt. Ehemals in der Sammlung Campana. — Schildkröte und Muschel der *Strombos* genannten Form, mit Spuren von Purpurfarbe und Gelb. Angeblich aus Galaxidi bei Delphi. — Torso einer Aphrodite. Aus Fayoûm. — Archaische Figur aus Amorgos. — Gewicht von weissem Marmor, ähnlich den im Temenos der Demeter zu Knidos gefundenen, und sieben andre runde Gewichte, welche alle zusammen in Griechenland gefunden sein sollen. — Fragment eines Reliefs: Untertheil einer zwischen zwei Löwen sitzenden Frau (Kybele?). Aus Palmyra. — Zwei Statuetten: Aphrodite beim Bade; Aphrodite, die Sandale anlegend. Aus Antarados in Syrien. — Pferdekopf, etwas unter lebensgross, veröffentlicht von Michaelis *Journal of hellenic studies* III p. 234 pl. 24. Angebl. aus Tarent. —

Bärtiger Porträtkopf aus Stein. Aus Palmyra. — Fragment der Statuette eines Flötenspielers; archaischer Herakles, beide aus Stein. Aus Cypern. — Vier Fragmente vom Fussboden des Athenatempels auf Aegina, die Oberfläche tief roth gefärbt.

Bronze. 21 Gefässe und andere Gegenstände, ausgezeichnet durch hervorragende Schönheit der Formen und gute Erhaltung. Angeblich aus Galaxidi.

Inschriften. Fünf Marmorfragmente aus Cypern, mit Resten griechischer Inschriften; die best erhaltene scheint die Weihung eines Atheners Philinos an Serapis, Ptolemaeus und Berenike zu enthalten. — Rundes Stück einer Bronzeplatte, welche auf beiden Seiten eine lateinische Inschrift enthielt.

Terracotten. Aus Tanagra: Tanzender Eros mit über die Brust flatterndem Gewande, die Flügel blau und golden, der Körper roth auf weiss, von sehr schöner Ausführung. Ziegenfüssiger Pan, mit gekreuzten Beinen auf einem Felsen sitzend, an dessen Fusse sich ein Widder und zwei Ziegen, deren eine er am Horne hält, befinden; auf seiner rechten Schulter ein Lagobolon oder Hirtenstab. Figuren eines alten Mannes und eines alten Weibes in grotesken Stellungen. — Eine Sammlung von Reliefs, Köpfen und anderen Fragmenten von einer sehr ausgedehnten Lagerstätte von Votivterracotten, welche F. Lenormant an dem Standort des Dionysostempels zu Tarent entdeckt hat. Der Stil weist diese Terracotten in die Zeit vom 6. bis zum 3. Jahrhundert; sie sind sehr interessant wegen der Mannigfaltigkeit der Göttertypen, die sie aufzeigen. — Statuette eines Giganten (?), sorgfältige Arbeit im Stile der pergamenischen Schule. Kopf, Arme und Beine von den Knieen abwärts fehlen. Aus Smyrna. — Henkel einer rhodischen *diota*, beschrieben mit dem Namen des eponymen Magistrates Timodikos und des Monats Agrianios. Aus Alexandria.

Vasen. Oinochoe, rothe Figuren, mit Goldschmuck. Eine bärtige Figur in asiatischer Tracht, vermuthlich Midas, reitet auf einem Dromedar, umgeben von einem Thiasos ähnlich gekleideter Gestalten beiderlei Geschlechts. Ausgezeichnet sowohl durch die Feinheit der Zeichnung als durch die Erhaltung. Ehemals in der Sammlung Beckford, dann Hamilton. Abgeb. *Monum. dell' Inst.* I T. 50, Archäolog. Zeitung 1844 Tafel 24, 1. 2. — Vase mit schwarz gezeichneten Blumen auf gelblichem Grunde, angeblich aus Pergamon. — S. g. *Mastos*, schwarze Figuren auf gelblichem Grunde: auf der Vorderseite Hermes, auf der Rückseite Apollo leierspielend. — Schwarz gefirnisste Schale, in welche von Alters her 5 Hühnereier und zwei Thierknöchelchen gelegt waren, aus einem Grabe in Rhodos.

Geschnittene Steine. Acht sehr rohe archaische Gemmen von einer ständig in Griechenland und dem Archipelagos gefundenen Klasse.

Goldschmuck. Ohrring, in einen Stierkopf endigend und verschiedene andere Ohrringe, aus Smyrna. — Kleiner weibl. Kopf, mit Epheu bekränzt, der vielleicht als Gehänge diente; Kügelchen, in gekörnter Arbeit verziert; sehr kleine nackte weibl. Figur, wahrscheinlich ebenfalls ein Gehänge. Aus Athen.

SITZUNGSBERICHTE.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom.

Rom. In der am 20. April zur Feier des Geburtstages der Stadt Rom abgehaltenen Festsitzung hielt Herr Comm. Lanciani einen Vortrag über die Porticus-Anlagen in der IX. stadtrömischen Region. Die für derartige Bauten durchaus erforderliche ebene Beschaffenheit des Bodens bietet den Erklärungsgrund für die Thatsache, dass, während in anderen Gegenden der Stadt Hallen nur ganz vereinzelt und ausnahmsweise vorkommen, aus der Ebene am Tiber deren nicht weniger als 20 bekannt sind, wovon allein 14 auf die neunte Region entfallen. Von diesen Bauten haben namentlich zwei durch Entdeckungen der letzteren Zeit Aufklärungen erhalten: die mit dem Neptunstempel verbundene *porticus Argonautarum* an Piazza di Pietra und die Porticus des Pompeius. Von den zur Ausschmückung des erstgenannten Gebäudes gehörigen Reliefs mit Darstellungen von Provinzen des römischen Reiches und von Trophäen haben sich im Februar dieses Jahres wieder zwei neue Stücke gefunden, so dass wir jetzt — durch verschiedene Sammlungen zerstreut — von diesem Monumente 14 Provinzdarstellungen und 7 Trophäenreliefs besitzen. Aus der guten Erhaltung und den Auffindungsumständen geht hervor, dass dieser bildliche Schmuck schon ziemlich früh, jedenfalls vor den Plünderungen Roms durch die Barbaren, von seinem Orte entfernt worden ist. Genauere Ausführungen über die Anlage des ganzen Baues erfolgen besser erst nach der Vornahme weiterer Ausgrabungen; bemerkenswerth jedoch ist die Thatsache, dass sich nur von dem nördlichen Theile des Monumentes Reste erhalten haben, während von der südlichen Hälfte nicht nur keine Spur von Trümmern oder Unterbauten sich entdecken lässt, sondern sich nicht einmal eine Erwähnung von solchen in älteren Aufzeichnungen findet, so dass niemand etwas davon gesehen zu haben scheint. — Zur Porticus des Pompeius übergehend bemerkt der Vortragende, dass die aus den zwei hinter dem Pompeius - Theater gefundenen Dedicationsinschriften (*C. I. L.* VI. 255. 256) bekannten beiden Hallen des Diocletian und Maximian wohl nur Restaurationen der pompeianischen Anlage waren, da wir wissen, dass Diocletian auch die durch einen Brand zerstörte Bühne des Theaters wiederherstellte; bei jenem Brande sind aber auch die Hallen schwerlich ungeschädigt geblieben. Auf die Porticus des Pompeius bezieht sich ein bisher nicht richtig fixirtes Fragment des capitolinischen Stadtplanes (Jordan, *Forma Urbis* XVI, 110), welches der östlichen Schmalseite angehört; noch weiter östlich zeigt dies Fragment die Grundrisse zweier Tempel, eines runden Peripteros, der sich noch jetzt im Klosterhofe von S. Niccolo a Cesarini findet, und eines rechteckigen sechssäuligen Peripteros, der jetzt verschwunden ist, während im Anfange des 16. Jahrh. noch 9 Säulen und ein Stück der Cellamauer standen, wie aus einer von einem Grundriss begleiteten Aufzeichnung von Antonio da Sangallo hervorgeht. Auch die Mauer, welche die Area dieser beiden Tempel von der Halle des Pompeius schied, hat Flaminio Vacca noch gesehen, dem wir auch interessante Angaben über die in derselben Gegend bei der Erbauung der Kirche vou S. Andrea della Valle gemachten Funde verdanken. Die Anlage solcher Säulenhallen, die namentlich Augustus und seine Günstlinge im grössten Umfange betrieben, ist überall von demselben Zwecke ausgegangen, nämlich dem Volke gegen Sonne und Regen geschützte Spazier- und Durchgangswege zu gewähren; und in der That schlossen sich die einzelnen Bauten derartig aneinander an, dass man bis zum *pons Aelius* sowohl vom *forum boarium* über das Marsfeld als vom *forum Romanum* über die Kaiserfora durch eine lange Reihe von Hallen fast fortwährend geschützt gehen konnte. Die späteren Kaiser vervollkommneten dies noch, indem sie die einzelnen älteren Anlagen durch Querbalken verbanden nnd so einheitliche Complexe von Hallen schufen. Am bedeutendsten waren in dieser Hinsicht die von Gratian, Valentinian und Theodosius angelegten *porticus maximae*, ein Name, der, wie aus Inschriften und den späteren Bezeichnungen der in der Nähe gelegenen Oertlichkeiten hervorgeht, im besonderen die durch derartige Verbindungsbauten hergestellte Porticusreihe bezeichnete, die sich vom *pons Aelius* bis zur *porta Ostiensis* hinzog.

Hierauf besprach Herr Prof. Henzen ein neuerdings, wie es heisst in Carnuntum, gefundenes und jetzt im ungarischen Nationalmuseum zu Pest befindliches römisches Militärdiplom, von dem durch die Güte des Herrn Dr. Joseph Hampel Gipsabgüsse vorgelegt werden konnten. Nach einer kurzen Re-

capitulation der allgemeinen für die Beurtheilung dieser Monumentenclasse massgebenden Gesichtspunkte hob der Vortragende die einzelnen Punkte hervor, in denen unser Wissen durch das neue Document eine Bereicherung erfährt. Das Diplom ist ausgestellt *a. d.* III. *Non. Sept.* im dritten Regierungsjahre Domitians, also am 4. September 84; Domitian führt die Titel *Germanicus, pontifex maximus, tribunic. potest.* III, *imp.* VII, *p. p., cos.* X, nicht aber den Namen *Censor*, diesen später bei ihm stehend vorkommenden Titel muss er also erst nach dem September 84 angenommen haben. Als Consuln dieses Abschnittes des Jahres 84 lernen wir durch die Urkunde neu kennen *C. Tullius Capito Pomponianus Plotius Firmus* und *C. Cornelius Gallicanus,* von denen der erste unbekannt ist, während wir dem zweiten vorher als Legatus von Lugdunensis (Orelli 5030, 6070), später unter Traian als Inhaber der *cura* über die *alimenta* (*C. I. L.* XI, 1147) begegnen. Der im Diplom genannte Legat L. Funisolanus Vettonianus (dessen Carriere sich übrigens aus zwei auf ihn bezüglichen Ehreninschriften, *C. I. L.* III, 4013. XI, 571, feststellen lässt) und die Mehrzahl der hier aufgezählten, zum pannonischen Heere gehörigen Truppen kehren auf einem schon länger bekannten Militärdiplom aus dem Jahre 85 wieder; doch waltet der Unterschied ob, dass in dem neuen Diplom die Soldaten keine *honesta missio* erhalten: unglückliche Kriegsfälle in Pannonien während des Jahres 84 mochten ihre Verabschiedung unthunlich erscheinen lassen, während für das Jahr 85 ein glücklicher Fortgang der Kriegsereignisse schon durch das Anwachsen der *salutationes imperatoriae* bis auf 11 bezeugt ist. Der Inhaber des Documentes ist ein Dalmater, Dasius, Sohn des Daseus, der in der I. Cohorte der *Montani* diente; der Annahme, dass letzteres die von Plinius (*n. h.* III. 135) erwähnten *Ligures Montani* seien, würde die anderweitige Herkunft des Dasius nicht entgegenstehen, da in den nach Völkerstämmen benannten Auxiliar-Corps auch Leute anderer Abstammung dienen konnten. Das Original der Urkunde wird angegeben als aufbewahrt *Romae in Capitolio post thesarium ueterem*; letzteres ist ohne Zweifel identisch mit der in einem Diplom des Jahres 60 erwähnten *aedes thensarum*, der Remise für die zu Cultuszwecken gebrauchten Wagen. Ueber die Lage dieses Gebäudes ist nichts bekannt, doch haben wir es jedenfalls wie die übrigen Oertlichkeiten, an denen es gebräuchlich war derartige Urkunden anzuheften, in der Nähe des capitolinischen Fidestempels zu suchen. Von den auf der Aussenseite zu lesenden Zeugen endlich sind einige auch schon aus anderen Militärdiplomen bekannt. — Mit einem Danke an die zahlreiche Festversammlung schloss der Vortragende die Sitzung und zugleich die öffentliche Thätigkeit des Instituts für diesen Winter.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 1. Mai. Neu eingegangen waren u. A. Sauppe, *de Atheniensium ratione suffragia in iudiciis ferendi*; Weniger, das Collegium der 16 Frauen und der Dionysosdienst in Elis; Fröhner, *Collection Camille Lecuyer*; Bruno Meyer, Glasphotogramme für kunstwissenschaftl. Unterricht; Comparetti, *Appunti alla raccolta di epigrafi greci arcaici.* — Herr Mommsen machte Mittheilung über zwei kürzlich bei Carthago aufgefundene ummauerte Friedhöfe, dicht gefüllt mit kleinen, gedrängt an einander stehenden steinernen Cippen und völlig unberührt. Sie waren bestimmt für das in Karthago beschäftigte Kaisergesinde, speciell für die der kaiserlichen Domainenverwaltung zugetheilten Sklaven und Freigelassenen, wie Feldmesser *(agrimensores)*, Kartenzeichner *(chorographi)*, Bediente *(pedisequi)*, Boten *(cursores)* u. A. Von den *cohortes urbanae* war wahrscheinlich eine speciell für den Dienst der afrikanischen Domainenverwaltung bestimmt und lag in Carthago in Garnison. Ausserdem erwähnte der Vortragende eine sehr fragmentirte Urkunde, ein Seitenstück zu der Bittschrift der burunitanischen Colonen an den Kaiser Commodus, und einen die Lage von Zama urkundlich feststellenden Stein. Die Entdeckungen in Afrika erfolgen namentlich seit der Festsetzung der Franzosen in Tunis so massenhaft, dass in den zwei seit Erscheinen der akademischen Inschriftensammlung von Afrika verflossenen Jahren zu den dort veröffentlichten 10,988 Inschriften 3—4000 neue hinzugekommen sind. — Herr Sachau besprach die 1882 in Palmyra gefundene griechisch-palmyrenische Inschrift (publicirt vom Fürsten Lazareff im *Bull. de corresp. hellén.* und vom Grafen M. de Vogüé im *Journal asiatique*), einen Zolltarif aus dem Jahre 137 n. Chr., und weist auf die hohe

Bedeutung hin, die das Denkmal für die Geschichte der semitischen Sprachen hat. Eine von dem Viceconsul des deutschen Reiches in Damaskus, Herrn E. Lütticke, zur Verfügung gestellte Photographie der Inschrift legte der Vortragende der Gesellschaft vor. — Herr Weil legte die beiden neu erschienenen Bände des Katalogs der griechischen Münzen des britischen Museums vor, die Ptolemäer-Münzen von R. S. Poole, die Münzen von Thessalien und Aetolien von P. Gardner bearbeitet, und besprach dann eingehender Gardner's *„Types of Greek coins“*, worin es zum ersten Mal unternommen wird, an der Hand der Numismatik den Entwickelungsgang der griechischen Kunstgeschichte zu verfolgen. — Herr Furtwängler berichtet über Sammlungen antiker Terrakotten in Paris, insbesondere über die jüngst versteigerte des Herrn Lecuyer, und charakterisirt kurz die darin vertretenen Hauptgattungen, die von Böotien, besonders aus Tanagra, die aus dem ionischen Kleinasien, namentlich Ephesos, und die aus Aeolis, besonders Myrrhina. Der letzten Gattung eigenthümlich sind die grossen, aus zwei oder mehreren Figuren bestehenden Gruppen, ganz rund oder auf theilweise stehen gelassenem Hintergrunde gearbeitet. Eine der schönsten Gruppen dieser Gattung gelang es für das königl. Museum zu erwerben.

Sitzung am 5. Juni. Der Vorsitzende theilt den Austritt des Herrn Müllenhoff mit und legt an neu eingegangenen Schriften vor: Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Louvre;* Fr. Koepp, *de gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu* (Bonner Dissertation); J. Wassner, *de heroum apud Graecos cultu* (Kieler Dissertation); A. Hauser, Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens; L. von Urlichs, Pergamenische Inschriften; Pervanoglu, *delle colonie Greche sulle coste dell' Illirio;* E. Schiaparelli, *le migrazioni degli antichi popoli dell' Asia minore.* — Herr Robert bespricht eine Anzahl von Sarkophag-Reliefs und äussert u. a. die Vermuthung, dass die beiden in Villa Albani (Zoega II 55) und im Berliner Museum befindlichen Sarkophagdeckel, welche bisher bald auf Achill und Memnon, bald auf Aeneas und Turnus gedeutet wurden, den Wechselmord des Eteokles und Polyneikes vorstellen möchten. Derselbe legt den Papierabdruck eines von Dr. Joh. Schmidt entdeckten Kindersarkophages mit der Darstellung des Hylas-Raubes vor. — Herr Mommsen legte die Photographie der in der vorigen Sitzung von ihm erwähnten Inschrift vor, durch welche die Lage von Zama festgestellt wird. Er besprach sodann eine andere Inschrift, welche die versificirte Biographie eines vom Tagelöhner zum Decurionat und zur Quinquennalität gelangten Afrikaners enthält und besonders deshalb von Interesse ist, weil sie nicht in Stein- sondern Buchschrift geschrieben, also einer Handschrift des dritten Jahrhunderts gleichzustellen ist. — Herr Curtius berichtet über den Fortgang der Restauration der beiden Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia, von denen jetzt die des östlichen Giebels durch Herrn Bildhauer Grüttner in Originalgrösse ausgeführt wird. Dann erörtert er an den im Saal aufgestellten Giebelmodellen einige für die griechische Kunstgeschichte besonders wichtige Punkte. Erstens die Gesetze der plastischen Symmetrie, wie sie sich zeigt in dem Verhältniss von Giebel zu Giebel (wobei einige Thatsachen auf eine Vermehrung der ursprünglichen Figurenzahl schliessen lassen) und von einer Giebelhälfte zur andern: strenge Responsion von Figur mit Figur, von Gruppe mit Gruppe, daneben das Bestreben, die Strenge der Responsion zu mildern und eine Mannigfaltigkeit von Motiven einzuführen. Zweitens weist der Vortragende auf die Kunstgesetze hin, die sich aus dem Standort der Figuren ergeben (Proportionen, Kopfneigung) und geht dann ausführlich auf die Analogien ein, welche zwischen den Giebelgruppen und den gleichzeitigen Werken der Malerei, wie sie uns in den rothfigurigen Vasenbildern des strengeren Stils vor Augen treten, bestehen: dieselben Gruppirungen, dieselben Typen, dieselben Formen der Geberdensprache finden sich hier wie dort, eine Uebereinstimmung, welche auf dem Einfluss der durch Polygnot zur Entfaltung gekommenen Megalographie beruht. Besonders fühlbar ist das Ethos des Polygnot im Ostgiebel. Trotzdem ist man nicht berechtigt, die Composition der Giebelgruppen im Ganzen malerisch zu nennen. Sie zeigen unter Einwirkung sehr verschiedener Faktoren die gährende Bewegung der griechischen Plastik in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts; ihr unmittelbarer Zusammenhang mit der attischen Kunst tritt immer deutlicher zu Tage und es fehlt nicht an Zeugnissen dafür, dass schon in der Zeit des Kalamis die monumentale Plastik Athens auch ausserhalb Attikas vorbildlich und massgebend gewesen sei.

NEUE PARTHENOSSTUDIEN.

I.

Die Parthenosfrage erfolgreich weiter zu behandeln, könnte nach den letzten Discussionen aussichtslos erscheinen; die Meinungen sind allzuweit auseinander gerathen, als dass eine Vermittelung zwischen ihnen ohne den besten Willen der Betheiligten gelingen könnte. Wenn ich gleichwohl auf einige Hauptpunkte ausführlicher zurückkomme, so leitet mich ausser dem Wunsche, einiges neue Material bekannt zu machen, die Hoffnung, mit Fachgenossen, an deren Urtheil mir gelegen ist, allmählich zu einem Verständniss zu kommen; weniger das Verlangen, mich mit den neuesten Aufstellungen K. Lange's in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1883 Stück 30 auseinanderzusetzen. Was mich von den wissenschaftlichen Gepflogenheiten meines werthen Freundes trennt, ist einmal meine Ueberzeugung, dass ohne bestimmte Methode, ohne ein gewissenhaftes Prüfen der Beweisgründe, ehe sie verwendet werden, ohne logisches Vorwärtsgehen in den Folgerungen, auf archäologischem Gebiet eben so wenig wie auf anderem, bleibende Resultate zu gewinnen sind. Ich bin ferner der Meinung, dass zwischen „vielleicht", „wahrscheinlich" und dem von ihm mit Vorliebe angewendeten „zweifellos" ein Unterschied besteht, den man mit dialektischer Gewandtheit nicht beseitigen kann. Dass L. meine Versuche, über die bisherigen Bestimmungen in der Reconstruction des Bildes weiter vorzudringen nicht unbefangen prüfen würde, liess sich erwarten; dass er aber auch an den thatsächlichen Angaben meiner Abhandlung[1]) rüttelt, Unbewiesenes dagegen als erwiesen, Unmögliches als wahrscheinlich hinstellt, nöthigt mich, etwas genauer auf diese jüngste Arbeit einzugehen, was ich mir unter anderen Umständen sonst gern ersparen würde.

Die erste Frage der Parthenos-Reconstruction ist unstreitig die nach dem Verhältniss der einzelnen Repliken zu einander, nach der Verlässlichkeit einer jeden von ihnen. Je mehr die Nachbildungen sich häuften, um so deutlicher traten ihre Unterschiede in den feineren Zügen hervor, und dass diese nicht einfach zusammengezählt, das Gesammtbild aus der Summe aller Einzelmotive gewonnen werden dürfe, war auch Lange klar geworden. Das Wirrsal der von ihm aufgestellten Replikenliste konnte aber nicht grösser sein; war es ihm doch begegnet, dass ein von der Parthenos völlig verschiedenes Werk (die aus Le Bas, *Mon. fig.* pl. 23 bekannte Statuette mit einer schärpenartigen, quer über die Brust gehenden Aegis) in seine Liste als λ gerathen war und auch zum Beweis für die Existenz des Halsbandes benutzt wurde. Die kleine Statuette aus Xerochori oder Skopelos (mir in Photographie vorliegend), welche zur Parthenos mehr Unterschiede (und zwar entscheidende) als Aehnlichkeiten zeigt, also keinesfalls eine Copie derselben genannt werden darf, genügte ihm für den Schluss, dass durch sie „zum ersten Mal auch von dieser Seite aus die Cultheiligkeit der Parthenos erwiesen sei". Um das Material zu häufen, wurden Münzen, Gemmen und Reliefs unterschiedslos herangezogen, ohne dass vorher untersucht worden wäre, ob überhaupt und bis zu welchem Grade sich ihre Zuverlässigkeit feststellen lasse. In dieser Hinsicht habe ich an dem Grundsatz festgehalten, dass Münztypen und ähnliche Nachbildungen nur dann zu strengeren Beweisen tauglich sind, wenn sie ihre Beglaubigung durch Beischrift, durch Uebereinstimmung mit Schriftsteller-Zeugnissen oder mit sicheren statuarischen Copien oder Nachbildungen überhaupt in sich tragen. Deshalb nenne ich sie secundäre oder abgeleitete Quellen und bin der Meinung, dass sie zu Reconstructionszwecken nur aushilfsweise oder zur Bestätigung herangezogen werden dürfen. Uebersieht man die ganze Reihe der Abwandlungen, welche der Parthenostypus in athenischen Votiv-

[1]) Die Athena Parthenos des Phidias. Abhandlungen der kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. Phil.-hist. Cl. Bd. VIII, 5 S. 541 ff.

reliefs durchgemacht hat[2]), so leuchtet es ein, wie leicht man ohne festen Rückhalt an sicheren Werken durch einzelne solcher Nachbildungen irre geleitet werden könnte, wie es L. in der That mehrfach begegnet ist. Man weiss es längst, dass Reliefbildner und Stempelschneider sich auf ganz getreue Wiedergabe der Vorbilder selten einlassen, weil ihnen eine ungefähre Verdeutlichung des Motivs zur Kenntlichmachung des betreffenden, ja Allen bekannten Werkes genügt. Dass die sog. Promachos des Phidias auf Münzansichten der Burg bald so, bald anders angedeutet wird und einmal selbst der Parthenos gleicht, erklärt sich danach von selbst. Aber diese Lehre ist für eine der jüngsten Entdeckungen Lange's, die „Wiederauffindung" derselben Promachos[3]), verloren gewesen, an welcher er noch jetzt festhält.

Zur Widerlegung dieser völlig haltlosen Hypothese hatte ich geltend gemacht (S. 634ff.), 1. dass die angeblichen Nachbildungen der Statue auf attischen Bronzemünzen, deren Musterstück in der Arch. Zeitg. 1881 p. 197 abgebildet ist, als solche keineswegs erwiesen seien, 2. dass die von v. Sybel zusammengestellte Statuengruppe, deren Hauptstück der pariser Athenatorso aus Villa Medici ist, sich von jenem Münztypus wesentlich unterscheidet, z. B. viel reichere Gewandung (statt des einfachen, ärmellosen Chiton vielmehr Mantel, Chiton und vielleicht noch ein Unterkleid) hat, also ihm völlig fremd ist, 3. dass die allzureiche Bekleidung des Torso dem streitbaren Charakter der zur Erinnerung an die Grossthaten gegen die Perser aufgestellten Götterfigur widerspreche; ich hatte hinzugefügt, dass der pariser Marmortorso ein attisches Original perikleischer Zeit zu sein scheine, wenn aber Nachbildung, gewiss nicht auf ein Bronzevorbild zu schliessen erlaube. Statt auf alle diese Einwände mit Gegenbeweisen zu antworten, beseitigt sie L. mit der kurzen Bemerkung, er habe sie vorausgesehen und schon widerlegt, was in der That nirgends der Fall ist[4]).

Ein anderes Beispiel unrichtiger Verwendung secundärer Quellen giebt L. bei der Reconstruction des Helmschmuckes der Parthenos. Schon in seiner zweiten Abhandlung (Mitth. VI S. 81) hatte L. auf die Athenaköpfe der jüngeren Reihe attischer Tetradrachmen grossen Werth gelegt, zugleich aber auch die Aspasiosgemme mit ihren Verwandten, die Relieffiguren des barberinischen Kandelabers und eine neapler Statue herangezogen. Die beiden letzteren Zeugnisse fehlen in dem letzten Aufsatze in der Reihe der Beweismittel und es werden nur die ersteren, dazu einige attische Reliefs mit freien Nachbildungen der Parthenos beibehalten. Ist es nun aber erwiesen, dass jener Münztypus (die Gemmen bieten als örtlich nicht beglaubigt noch weniger Gewähr) wirklich der Parthenos nachgebildet ist und nicht etwa dem Kopf der Promachos oder eines anderen bedeutenden Werkes? Und ist ersteres der Fall, wie viel Freiheit der Wiedergabe hat sich der Stempelschneider vorbehalten, da mindestens zwei Typenreihen deutlich hervortreten[5]) und die drei Elemente des Helmschmuckes Pegasos, Greifen und Eulenköpfe auf den Münzen verschieden combinirt werden? Es hätte genügt, dass die einen Münzen am Stirnschild Pferde, andere dagegen Eulen zeigen, um die Willkür der Nachbildung zu erkennen; gleichwohl müssen sie nach L. „ihres zum Theil officiellen Charakters wegen" die „einzig massgebenden" Zeugnisse sein, welchen dasjenige der Louvrestatue weichen muss. Dabei bleibt allerdings unausgesprochen, dass gerade die Münztypen es sein würden, welche die Autorität der athenischen Copie erschüttern, denn die letztere

[2]) Die wesentlichsten sind aufgezählt a. a. O. S. 592 Anm.

[3]) Archäol. Zeitg. 1881 S. 197 ff. Lange giebt von dem für eine Nachbildung des Promachos gehaltenen Münztypus an, auch der runde attische Helm desselben spreche für ein Original aus der Zeit der Parthenos, während deutlich das zu seinem Aufsatz publicirte und entsprechende Münzbilder den auf das Hinterhaupt zurückgeschobenen korinthischen Helm zeigen und nur einige Exemplare dafür die rundlichere attische Form wählen. Einen von beiden Typen zu bevorzugen, dazu würde auch eine Aufzählung aller erhaltenen Exemplare kein Recht geben.

[4]) Eine Widerlegung kann man es doch nicht nennen, wenn a. a. O. S. 201 die Abweichung des Münzbildes vom Statuentypus flüchtig berührt und aus dem kleinen Massstab des Münzbildes erklärt und wenn S. 204 bemerkt wird, der Mantel wolle bei einer im Freien stehenden Figur, die noch dazu so wenig Details habe, auch nicht viel besagen. Die letztere Bemerkung kann ich nur so verstehen, dass eine im Freien stehende Götterfigur mehr Bekleidung erfordere als eine solche im bedeckten Raume, was doch im Ernst nicht behauptet werden kann. Das Hauptgewicht wird auf den phidiassischen Charakter der Statuengruppe gelegt, welcher die an sich „schon in hohem Grade wahrscheinliche" Vermuthung zur „Gewissheit" erheben soll. Auf eine ausführliche Zergliederung des Gedankenganges glaube ich vorläufig verzichten zu dürfen. Auch an dem „Jugendwerk" des Phidias hält L. fest; indess wird sich wohl später Gelegenheit finden die betreffende, aus campanischer Localfabrik stammende Bronze (Archäol. Zeitg. 1882 Taf. 2) mit den verwandten Stücken nochmals eingehender in's Auge zu fassen.

[5]) Friedlaender-v. Sallet, Das kgl. Münzkabinet No. 262—264 unterscheiden solche mit dem Greif und solche mit dem Pegasos. Ausserdem wechselt Anzahl und Anordnung der Thiere, wie ja auch der Backenlaschenschmuck sehr verschieden ausgefallen ist.

allein von allen mit dem Kopf erhaltenen Nachbildungen lässt den Figurenschmuck des vorderen Stirnschildes bei Seite. Wie sollen wir nun aus so zweifelhaftem Material verlässliche Schlüsse ziehen? Man wird aus ihnen für ganz verschiedene Combinationen Beweise entnehmen können und einstweilen „abwarten müssen, welche dieser Möglichkeiten durch einen neuen Fund Bestätigung erhält“, die aber ein weiterer Fund abermals umstossen kann. Solcher Willkür gegenüber kehre ich auf den festen Boden methodischer Kritik zurück, welche vom Sicheren auszugehen heisst und nicht von allerlei vagen Möglichkeiten.

Sicher ist nun, dass nicht blos die athenische Statuette, sondern auch die *Minerve au collier* des Louvre eine Copie der Parthenos im strengen Sinne des Wortes ist[6]) und da letztere den Helmschmuck vollständiger bewahrt hat als erstere, so habe ich ihr bei der Bestimmung desselben einen entscheidenden Werth beigelegt. Ohne mich hier bei den spitzfindigen Einwendungen und Anzweifelungen L.'s irgend aufzuhalten, wiederhole ich in Kürze den Thatbestand, wie ihn auf mein Ersuchen Herr Prof. Alfred Schoene an dem Original festzustellen die Güte hatte. Noch gegenwärtig sind von den Thieremblemen des Helmes mehr oder weniger deutliche Reste zu sehen. Am besten haben sich die drei obersten Thiere (ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere zur Seite) erhalten: es sind nur Hals, Kopf und Flügel aus Gips angesetzt worden. Die alten Theile genügten, sie als Sphinxe zu erkennen, welche die Vorderbeine gerade vorlegen und die Hinterbeine auf dem runden Helmboden lang ausstrecken. Die kleineren Thiere am Stirnrand sind arg zerstört, doch glaubte Schoene „bei allen ohne Unterschied noch Spuren der beiden aufgestemmten Vorderbeine erkennen zu können, da sie wie die Vorderbeine der grossen Sphinxe nur in Relief gearbeitet, nicht frei stehend“ gebildet sind. Diese vorderen Reste, von denen eine schematische Zeichnung und genaue Beschreibung desselben Gelehrten vor mir liegt, sind sicher in der Weise geordnet gewesen, dass je ein grösseres mit einem kleineren Thier abwechselte. Mit diesem jetzigen Thatbestand stimmen nun die pighischen Zeichnungen aufs beste überein[7]) und schon dadurch wird ihre Zuverlässigkeit bestätigt, an welcher ohnehin nach den Beobachtungen, welche Jahn, Matz u. A. über die Genauigkeit der pighischen Zeichnungen gesammelt haben, kein Unterrichteter zweifeln durfte. Dasselbe Resultat giebt eine Vergleichung der Zeichnungen mit Bouillon's Publication und wenn nun der Zeichner jenes Coburger Blattes um die Mitte des 16. Jahrhunderts an dem Original noch mehr gesehen als jetzt vorhanden ist, wenn die vermuthlich noch lange Zeit als Gartenschmuck verwendete Statue durch die Witterung weiteren Schaden erlitt, was ist daran Auffälliges zu finden? Beruht ja doch der Werth sehr vieler pighischer Zeichnungen lediglich darin, dass sie uns die betreffenden Bildwerke in besserem Zustande zeigen als ihr gegenwärtiger ist. Meine Vermuthung, die Zeichnung sei nach der unrestaurirten Figur aufgenommen, stützt sich darauf, dass nicht blos die Arme noch fehlen, sondern auch Stücke der Aegis, und dass in der Einzelzeichnung des Kopfes von einem Thier am Helmrand Hals und Kopf als abgebrochen erscheinen. Ich habe deshalb auch die Coburger Zeichnung zur Verdeutlichung der Verzierungen benutzt, deren Vorhandensein schon durch die Spuren am ludovisischen und madrider Kopfe bezeugt war, aber zugleich zugegeben, dass in der Ausführung der Köpfe der vorderen Thierreihe der Zeichner vermuthlich unkenntlich gewordene, verwaschene Formen unrichtig aufgefasst habe, dass wir in diesem Punkte demnach freie Hand behalten.

Stehen nun also die Zeugnisse von drei Repliken, unter denen die pariser (ich wiederhole es) noch in ihrem jetzigen Zustande Anhalt genug giebt, einmüthig zusammen, wie können wir ihrem Zeugniss ausweichen? Und ist nicht auch zu beachten, dass bei zweien von ihnen sowohl die Sorgfalt ihrer Arbeit, als die Grösse der Aufnahme ihrerseits die Genauigkeit der Wiedergabe auch im Beiwerk verbürgen? Daher habe ich angenommen und glaube dadurch die Reconstruction der Parthenos einen kleinen Schritt gefördert zu haben, dass ausser den drei grossen Sphinxen auf dem Scheitel des Helmes ein

6) Aus welchen Gründen ich diese und die übrigen von mir neu publicirten Statuen unter die sicheren Repliken verwiesen habe, ist L. nicht klar geworden. Ich komme daher weiter unten auf diese Frage ausführlicher zu sprechen.

7) Trotzdem behauptet L. (S. 947), ich hätte „in keiner Weise die Genauigkeit der Zeichnungen durch Vergleich mit dem Original festgestellt“ und weiterhin (um dem Leser plausibel zu machen, der Helmschmuck sei modern und nach der Restauration gezeichnet worden), von mir sei vermuthet worden, dass die Helmthiere am Original einst aus Gips ergänzt gewesen seien, während ich doch den unergänzten Zustand, welchen der Zeichner sah und den der späteren Restauration bestimmt unterschieden habe. Allen solchen, in dem Aufsatz sehr häufigen Missdeutungen gegenüber verweise ich einfach auf den Text meiner Abhandlung.

Kranz von abwechselnd grösseren und kleineren, nach der Zeichnung männlichen, brüstelosen Flügelthieren, vermuthlich Greifen, den Stirnrand umsäumte.

Dieser ganzen Schlussfolgerung stellt L. nun freilich die Autorität der Varvakionstatuette entgegen, in welcher der vordere Stirnschmuck nicht dargestellt, der obere anders gebildet ist. Was in der athenischen Figur nicht vorhanden, soll auch im Originale nicht vorausgesetzt werden dürfen, der neue Fund als eine Musterleistung hadrianischer Plastik in jeder Beziehung Urkunde für uns sein. Ein ähnlicher, nur etwas weniger betonter Vorzug wird der zweiten athenischen Replik, dem Torso auf der Akropolis, beigemessen und die Reihe der römischen Copien als untergeordnet und nichts beweisend bei Seite geschoben.

Dieser Werthschätzung liegt eine Annahme zu Grunde, die — wenn richtig — alle künftigen Untersuchungen dieser Art wesentlich erleichtern würde, die Annahme, dass alle in Athen gefundenen Copien athenischer Originale, weil sie unmittelbar nach dem Originale gearbeitet werden konnten, deshalb auch getreu sein müssen, während römische Copien diesen Werth nicht haben sollen. Die Frage ist wichtig genug, um einige Augenblicke bei ihr zu verweilen, ist doch die Scheidung und Classificirung von Replikenreihen, die Feststellung des Archetypus oder wenigstens der besten „Abschrift" eine so oft begegnende, meist flüchtig umgangene Aufgabe, deren methodische Lösung über manche bisherigen Räthsel Licht verbreiten wird.

Dass auch am Orte des Originals ein Copist sich die Arbeit erleichtern, statt nach neuem Modell der Bequemlichkeit halber nach einer bereits vorhandenen Copie die Nachbildung ausführen und dabei sich kleine Freiheiten erlauben konnte, diese Möglichkeit wird im Ernst Niemand bestreiten wollen. Es wäre undankbar und überflüssig, ein Sündenregister römischer Copisten zusammenzustellen, denn Gewissenhaftigkeit pflegt man nicht unter ihre Haupttugenden zu rechnen. Auch aus Athen kennen wir lüderliche Arbeit, der stadtrömischen ganz ähnlich, in Hülle und Fülle. Aber ohne die obige These anzugreifen, genügt es ihr die Thatsache entgegenzustellen, dass auch in Rom vollkommen genaue Copien nach athenischen, nie von ihrem Standort entführten Originalwerken zum Vorschein gekommen sind. Die attische Künstlercolonie, welche aus der Heimat nach der Ehre und Lohn verheissenden Hauptstadt übersiedelte und sich lange Zeit durch immer neuen Zuzug verstärkte, hat also entweder Modelle oder Abgüsse mit sich genommen oder solche mit Leichtigkeit von dort beziehen können, und was hindert uns anzunehmen, dass mancher von ihnen eine grössere Aufgabe in Athen selbst erledigt und das fertige Werk dann nach Rom übergeführt habe? Wie dem auch sei, fest steht soviel, dass einer der angesehensten aus jener Gruppe, der Bildhauer Diogenes, dessen Plinius (36, 37) mit besonderem Interesse gedenkt, seine im Pantheon zu Rom aufgestellten Copien der sog. Karyatiden des Erechtheions unmittelbar nach den Originalen gearbeitet, wenigstens Abgüsse oder (was weniger wahrscheinlich) sehr genaue Modelle benutzt haben muss.

Wir besitzen von ihnen, wie ich anderwärts nachgewiesen habe[8]), noch folgende Exemplare: 1. die bekannte Statue des Braccio nuovo (Clarac 445, 814C), 2. die Statue im Hofe des Palazzo Giustiniani in Rom (Matz-Duhn No. 1363. Clarac 420, 740), 3. diejenige im Hofe des Palazzo Cepparelli in Florenz (Dütschke II No. 414). Von diesen ist die giustinianische Wiederholung mit dem Kopf, die beiden andern ohne denselben erhalten. Ausserdem kennen wir zwei Einzelköpfe: 4. in den vatikanischen Gärten (unpublicirt), 5. in Villa Ludovisi (No. 146, auf eine fremde Gewandstatue gesetzt). Die gewöhnlich, auch noch von Matz-Duhn, zu ihnen gerechnete zweite Figur des Palazzo Giustiniani (M.-D. Nr. 1364) ist sicher nicht zugehörig. Dagegen möchte ich jetzt vermuthungsweise als 6. Exemplar eine von Piranesi[9]) publicirte Statue hinzufügen, von welcher es daselbst heisst *si vede nel palazzo Mattei all' olmo.* Allerdings stammt auch die vatikanische Replik aus Palazzo Paganica, welcher ein Theil der Mattei'schen Paläste ist und wurde nach Nibby[10]) 1823 durch Camuccini's Vermittelung von den Giustiniani erworben. Aber an letzterer sind Kopf, Hals und andere Theile von Thorwaldsen ergänzt, während die zweite Mattei'sche Statue nach Piranesi's Abbildung den charakteristischen, an der Haartracht leicht kenntlichen Kopf und selbst den Aufsatz mit der abschliessenden Perlenschnur noch zeigt. Die Vermuthung, dass dieser Kopf abgenommen und unter die Schmuckstücke der vatikanischen Gärten verwiesen worden sei, um einem neuen Platz zu machen, halte ich für unwahrschein-

[8]) Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi zu No. 146. Gött. gel. Anz. 1882 S. 627 f.

[9]) *Vasi candelabri cippi* etc. *disegnati ed incisi* II 68.

[10]) *Mus. Chiar.* II p. 98.

lich, weil an diesem zwar das Gesicht zerstört (jetzt ergänzt), alles übrige aber noch recht gut erhalten ist, zu einer völligen Erneuerung des Kopfes also kein Grund vorlag, überdies auch Thorwaldsen, statt ziemlich flau nach Stuart'schen Zeichnungen zu arbeiten, dann wohl jenen Kopf zum Vorbild seiner Restauration genommen hätte. Hauptsächlich stütze ich mich aber darauf, dass in der Piranesi'schen Figur der Faltenkranz über dem Gürtel und die Steilfalten über dem Standbein wesentlich anders geordnet sind als in der Statue des Braccio nuovo. Ob der ludovisische Kopf Rest von einer der erhaltenen Statuen (etwa der florentinischen) ist oder ein selbständiges Exemplar bildet, ist nicht auszumachen. Aeltere Zeichnungen dieser Figuren lasse ich absichtlich bei Seite, wie ich auch die Frage nach den Beweismitteln für die Urheberschaft des Diogenes als unwesentlich an dieser Stelle übergehen muss[11]); ich gedenke sie bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu behandeln.

Für unsere Untersuchung ist zunächst von Wichtigkeit, dass die römischen Statuen im Motiv wechseln, wie die athenischen. Während die Repliken im Vatikan, in Palazzo Giustiniani und in Palazzo Mattei rechtes Standbein haben, stützt sich die florentiner Figur auf das linke Bein. Nun ist bekannt, dass diese Differenzirung eng zusammenhängt mit der architektonischen Verwendung dieser Statuen. Wie die drei zur Linken der kleinen Vorhalle (*πρόστασις*) des Erechtheions aufgestellten Mädchenfiguren[12]) mit ihren strengen, säulenartigen Falten nach links weisen, so die drei rechten nach der anderen Seite. Der Blick des Beschauers fand in den Aussenlinien der Eckfiguren gleichsam eine Fortsetzung der vertikalen Begrenzungslinien des Unterbaues und des Gebälkaufsatzes. Dieses statische Moment, die Aufgabe des Tragens, stark zu betonen hatte der Künstler um so mehr Veranlassung, als er in dem kräftigen Vortreten des ruhenden Beines, in dem anmuthigen Spiel der Falten über Brust und Gürtel die architektonische Gebundenheit wieder aufzuheben versuchte. Wenn nun dieselben Unterschiede in den römischen Copien wiederkehren, so lässt sich daraus schliessen, dass sie gleiche Bestimmungen hatten wie jene Originale, dass sie zur Einfassung ähnlicher Vorbauten, sehr wahrscheinlich der noch erhaltenen Kapellen des Pantheons gedient haben[13]). Die Aufgabe war demnach von Anfang an gestellt, eine Nachbildung des berühmten athenischen Bauwerks in seiner Gesammtheit zu liefern. Von diesem Auftrage abhängig, hat sich der Copist auch möglichst streng an seine Vorbilder gehalten. Die vatikanische Figur z. B. stimmt mit der nach London gekommenen Karyatide des Erechtheions so genau überein, nicht blos im Gesammtmotiv, sondern auch in der Gewandanordnung, dass kaum in unwesentlichen Einzelheiten der Faltenzüge sich Abweichungen vorfinden. So sind die leichten Faltenbrüche, die sich über die prall heraustretende Rundung des Spielbeins legen, sämmtlich vorhanden, nur dass der unter dem Gürtel hervorkommende, der linken Hand zunächst befindliche Faltenzug etwas flacher ausgefallen ist. Es fehlt ferner keine einzige der grossen Steilfalten über dem Standbein, keiner der beiden Brüche, welche die mittelste oberwärts durchschneiden. Ebenso kann man die Einknickungen des Faltenkranzes über dem Gürtel Zug für Zug verfolgen, die Lineamente des breitgezogenen Gewandes unterhalb der Brust, und man wird immer den engsten Anschluss an das Original finden. Nur an wenigen Stellen — in dem Faltenwinkel zwischen der Brust z. B. — hat die Sorgfalt des Copisten etwas nachgelassen, ist ein Motiv unterdrückt, ein anderes weniger präcis wiedergegeben und freilich auch im Ganzen die Modellirung etwas trocken und ohne die Frische und Leichtigkeit der Originale. Kein Zweifel also, dass der Künstler für dieses Exemplar gerade die nach London gekommene Karyatide benutzt, dass er auf mechanischem Wege Zug um Zug aus dem Original in seine Copie übertragen hat.

Derselbe Fall nachweisbarer Uebereinstimmung

[11]) Die Thatsache, dass diese in Rom gefundenen Copien ihren in Athen verbliebenen Vorbildern genau entsprechen, bliebe ja doch bestehen, auch wenn der Name des Copisten unbekannt wäre.

[12]) Ich nenne sie Kanephoren, weil sie sich offenbar auf den Cult der Burggöttin beziehen und von den *κανᾶ* derselben wenigstens soviel übrig geblieben ist, als die ionisirende Umbildung in ein Kapitellstück irgend erlaubte. Form und Ornament (Eierstab mit Astragal darunter) sind nicht dem dorischen Kapitell, wie Durm (Bauk. d. Griechen S. 177) mit Anderen meint, sondern dem gewöhnlichen, echinusartigen Gliede des ionischen Kapitells, dessen Spiralenpolster hier fehlt, nachgebildet.

[13]) Auch Lanciani in seiner gründlichen Abhandlung über das Pantheon (*Notizie degli scavi* 1881 p. 265 ff. vgl. 1882 p. 345) ist nach einer Prüfung der bisherigen Ansetzungsversuche und der verschiedenen, im Innern des Pantheon geschehenen Umänderungen zu dem Resultat gekommen, dass die Karyatiden da gestanden haben müssen, *dove stanno le colonne di porfido delle edicole*. So findet sich auch Platz für die Kapitelle von syracusanischer Bronze, von denen Plinius (34, 13) spricht und die man bisher nicht unterbringen konnte.

römischer Copien mit athenischen Vorbildern wiederholt sich bei einer zweiten Gruppe von Karyatiden, jener jüngeren Reihe von Korbträgerinnen, deren Mehrzahl sich jetzt in Villa Albani, andere im Vatikan, im Britischen Museum u. a. befinden[14]). Sie wurden zu verschiedenen Zeiten, die einen unter Sixtus V., andere i. J. 1765, unter den Ruinen einer Bauanlage an der Via Appia bei Rom aufgefunden, und auch hier lässt sich vermuthen, dass die bauliche Verwendung der Figuren in Rom derjenigen in Athen entsprach[15]). Dort aber dürfen wir die Originale voraussetzen, weil Reste übereinstimmender Figuren (ein Kopf und zwei Torsen) daselbst zum Vorschein gekommen sind[16]).

Haben demnach athenische Copien den Vorzug grösserer Treue nicht mehr ausschliesslich für sich, so stehen die Chancen jetzt für Rom und Athen vollkommen gleich. Hier wie da können schlechte und gute Nachbildungen zugleich angefertigt worden sein, was ja allein abhing von der Geschicklichkeit des Copisten und wesentlich auch von dem Preis, den der Käufer für das Marmorbild zahlen wollte. Eines der Hauptargumente Lange's für die unbedingte Autorität der Varvakionstatuette ist damit hinfällig geworden[17]), und wir erhalten die Freiheit wieder auch die römischen Nachbildungen als möglicherweise zuverlässig in Betracht zu ziehen. Aber wie sollen wir weiter entscheiden, wenn uns der sicherste Anhalt, das Original selbst, nicht erhalten ist?

Ich habe versucht, um in dieser Frage zu einer principiellen Lösung zu gelangen, die Grundsätze festzustellen, welche bei dieser und zugleich bei allen ähnlichen Untersuchungen leiten könnten. Der erste Grundsatz[18]) geht von dem Gedanken aus, dass kleinere Nachbildungen eines Colossalbildes von den Dimensionen der Parthenos nicht auf dem Wege einfacher Punktirung nach dem Original hergestellt werden können, sondern ein aus freier Hand anzufertigendes Hülfsmodell nöthig machen, welches schwerlich allen Copisten gleich gut gelingen wird. Schon die beträchtliche Reducirung des Massstabes, dazu das veränderte Material erzwingt eine gewisse Vereinfachung der Motive und Formen und zwar um so mehr, je kleiner die Copie werden soll. Daher begnügt sich der Verfertiger des Lenormant'schen Figürchens damit, nur eine Windung der Burgschlange auszuführen, während die beträchtlich grössere Varvakionstatuette mehrere Windungen derselben zeigt, die man an dem Original gewiss angemessener finden wird, als das verkürzte Motiv der ersteren Nachbildung. Ebenso scheinen an jener kleinsten, nippfigurartigen Nachbildung die auf die Brust vorfallenden Locken jederseits in eine zusammengezogen zu sein, die grösseren Copien (auch die neue athenische) zeigen dafür zwei, die grösste (ludovisische) aber drei Locken. Die Bedingungen, unter denen die das Original verkleinernden Copisten und der Colossalbildner arbeiten, sind eben durchaus verschieden. Wo jene sich mit Andeutungen begnügen können und müssen, ist dieser zu grösserer Ausführlichkeit genöthigt, treten doch alle Einzelheiten an dem Colossalbild um so deutlicher vor Augen, gilt es doch, auch die grossen Flächen des Werkes, die nicht nur am Gewand entstehen, zu beleben. Wesentlich mit aus diesem Grunde unterlässt es Phidias nicht, beide Seiten des Schildes der Athena, die Ränder ihrer Sandalen, den ganzen Helm und besonders den vorderen, am meisten sichtbaren Theil desselben mit Bildwerken zu überziehen. Deshalb schmückt er das Gewand des olympischen Zeus und gewiss auch dasjenige der Parthenos mit allerlei farbigen Ornamenten, deshalb vertheilt er auf Thron, Fussschemel und Schranken eine Fülle von sinnvollem Beiwerk. Dass von alledem, von den feineren Zügen des Originals überhaupt, in die kleinsten Nachbildungen am wenigsten, mehr schon in die grösseren übergehen konnte, lehren nicht blos allgemeine Erwägungen, sondern unwidersprechlich die Copien selbst. Einen Auszug nur statt getreuer Nachbildung geben die Copien des Schildreliefs, bei denen die Verringerung

14) Abgeb. Clarac pl. 444, 813. 814. 814B. 442, 808 u. s. Die eine albanische Statue Clarac 444, 814A., deren Vorbild offenbar älteren Ursprungs ist, wird auszuscheiden sein.

15) Piranesi, *Vasi, candelabri* etc. II tav. 68 giebt den Versuch einer Reconstruction dieses Bauwerkes, dessen Ausgrabung er beiwohnte. Eine kurze Fundnotiz auch bei Fea, *Miscell.* I p. CLXXXV.

16) Die Statuen sind neuerdings bei der Metropolis ausgegraben worden nach einer Notiz der Kunstchronik 1882 S. 635. Der Kopf, jetzt im Patissiamuseum, ist beschrieben bei Heydemann, Antike Marmorbildw. zu Athen No. 62. Eine Publikation und genauere Besprechung behalte ich mir vor.

17) Er sagt a. a. O. S. 939: „dass, wenn es sich um die Nachbildung einer athenischen und immer in Athen verbliebenen Statue handelt, eine athenische Copie vor einer römischen ceteris paribus unbedingt den Vorzug verdiene, ist allgemein anerkannt und öfters ausgesprochen".

18) Ich habe ihn so formulirt: dass Copien nach Colossalwerken, je mehr sie sich in der Grösse dem Original annähern, auch um so mehr Einzelzüge desselben enthalten können, und umgekehrt je kleiner, um so unvollständiger, auszugartiger sein werden.

des Umfangs am fühlbarsten wurde. Wie sehr das reiche Lockenhaar der Göttin zusammenschrumpft, je kleiner die Copien werden, ist schon angedeutet worden, und verräth nicht der Bildhauer der Varvarkionstatuette durch das Weglassen der Reliefs an Schild und Basis sowie der Thierembleme vorn am Helm, dass er gar nicht Willens ist jedes Motiv des Originals nachzubilden? Am deutlichsten zeigt er es freilich in der Behandlung der Aegis. Ich hätte nicht für glaublich gehalten, dass man solche Formen, die embryoartig zusammengerollten Schlangen und die wie aus einem Carton zugeschnittene Aegis, unverändert auf das Original übertragen könnte, würde ich jetzt nicht durch den Widerspruch Lange's darauf aufmerksam gemacht, dass einem voreingenommenen Standpunkt auch diese Ansicht möglich ist. Lange ignorirt, ohne ein Wort zu verlieren, die erste der allgemeinen Erörterungen, welche ich der Untersuchung voranzustellen „beliebe" und folgert vielmehr (S. 940f.): da die Varvakionstatuette durch Fundort, Entstehungszeit — die er jetzt ebenfalls in die hadrianische Epoche verlegt, wodurch aber für die Treue der Nachbildung noch nichts bewiesen ist[19]) — und durch die Uebereinstimmung der zweiten athenischen Copie (des Torso der Akropolis) als unbedingt zuverlässig erwiesen ist[20]), so muss auch „der würdig strenge Schnitt" ihrer Aegis und die „vollkommen ornamentale Vertheilung ihrer Schlangen" dem Original angehören, die Aegisform der römischen Copien „mit ihrem zudringlichen, realistischen Schlangengewirr" dagegen „zweifellos durch eine römische Umarbeitung des Archetypus" entstanden sein.

[19]) Es ist lediglich eine Behauptung, „dass gerade die Copien der hadrianischen Periode im Allgemeinen wegen ihrer, fast könnte man sagen, archäologischen Genauigkeit bekannt sind" (S. 940). Lange verwechselt hier die wohlbekannte, eigenthümliche Schärfe der Formen, die Sauberkeit der Ausführung guter Sculpturen der hadrianischen Zeit — es giebt auch mittelmässige und schlechte, von denen dies nicht gilt — mit Genauigkeit der Reproduction, welche in jedem einzelnen Fall erst bewiesen werden muss. Sichere Beispiele für letztere sind mir nicht bekannt.

[20]) Merkwürdig liest sich ein von L. jetzt wiederum vorgebrachtes Argument, welches ich in meiner Abhandlung absichtlich mit Stillschweigen überging. Weil die kleine Nike zur Hauptfigur in richtigem Verhältniss steht (was bei einer kaum meterhohen Copie doch wenig besagen will), muss dadurch die Genauigkeit der Nachbildung in jeder Hinsicht erwiesen sein. Ja noch mehr, eine von anderer Seite ausgesprochene Vermuthung (dass in die 20 Ellen, welche Plinius als Höhenmass angiebt, das Bathron einbegriffen sei) muss dadurch zugleich eine „schöne Bestätigung" erhalten.

Diese Folgerung beruht auf zwei unerwiesenen Voraussetzungen und einer falschen Beobachtung. Ueber die ersteren ist bereits gesprochen worden; was letztere betrifft, so zeigt gerade der Torso der Akropolis, welcher zeitlich von allen Nachbildungen dem Original am nächsten steht und noch guter griechischer Zeit angehören wird, dass Aegisschnitt und Schlangenvertheilung auch bei einer athenischen Replik relativ früher Zeit schon derjenigen entspricht, welche wir später in römischen Copien wiederfinden. Man vergleiche die besser erhaltenen Theile, den Ausschnitt der Aegis unter dem Gorgoneion und die am Rand aufzüngelnden Schlangenenden. Eben seiner grösseren Dimensionen wegen konnte der Torso Einzelheiten, welche bei der beträchtlich kleineren Varvakionfigur abgekürzt oder, richtiger, nur angedeutet sind, genauer wiedergeben, und dadurch bestätigt sich die Beobachtung, dass die grösseren Copien in den Einzelmotiven getreuer sein können und es durchschnittlich auch wirklich sind.

Es sei mir erlaubt, dieses Hauptresultat meiner Untersuchung, an welchem auch Andere achtlos vorbeigegangen sind, nochmals bestimmter hervorzuheben, weil alle weiteren Untersuchungen daran anknüpfen müssen. Suchen wir nach dem Archetypus oder wenigstens, da eine vollständig genaue Copie sich niemals finden wird, nach der dem Original am nächsten stehenden Copie, so haben zunächst (weitere Einschränkungen vorbehalten) die grösseren Nachbildungen mehr Anrecht auf Glaubwürdigkeit als die kleineren. Daher steht in Einzelheiten das Lenormant'sche Figürchen der Varvakionstatuette nach, diese wiederum der grösseren Replik des capitolinischen Museums, die ebenso wie sie durch das Beiwerk (Schildrelief) als sichere Copie beglaubigt ist.

Erst aus den grösseren Nachbildungen aber, deren Zugehörigkeit allein durch Vergleichung des capitolinischen Fragmentes (nicht durch die Varvakionfigur, deren Aegis nur irre führen könnte) sicher zu erweisen ist, lassen sich alle wesentlichen Einzelzüge des Originals, Zuschnitt und Schlangenschmuck der Aegis, Helmzierrath und Haaranordnung, vor allem auch die Gesammtdisposition der Gewandfalten genauer bestimmen[21]).

[21]) Ich habe für dieses Endresultat meiner Untersuchung bisher nur vereinzelt Zustimmung erlangen können und doch beruht auf ihm allein die Möglichkeit in der Kritik der Einzelheiten des Originals weiter vorwärts zu kommen. Der neueste,

Freilich ist keine dieser „Abschriften“ fehlerfrei, weil eben keine das Original mit seinem überreichen Einzelschmuck mechanisch genau copiren konnte und das Hülfsmodell je nach dem Geschick der Copisten verschieden ausfallen musste. Auch die übliche Neigung der letzteren, in Kleinigkeiten zu ändern, vor allem Nachlässigkeit, wohl auch Unkenntniss des Originals, die bei Copirung nach mittelmässigen Copien leicht neue Fehler verursachen konnte, haben eine Fülle kleinerer Abweichungen hervorgerufen. Vollkommen sicher lässt sich daher — so lange nicht neue Funde helfen — das Verwandtschaftsverhältniss der Copien untereinander nicht ermitteln[22]). Um wenigstens zwischen besseren und geringeren Repliken scheiden zu können, habe ich in dem Stilcharakter derselben einen Anhalt zu finden versucht[23]).

Nun zeigt sich in der ludovisischen Replik (Tf. II, B 1 und 2), welche zugleich den Vorzug hat, die grösste uns erhaltene Nachbildung der Parthenos zu sein, am deutlichsten eine eigenthümliche Bestimmtheit der Formen, in den Kräusellöckchen über den Wangen, auch in den langen, auf die Brust vorfallenden Locken etwas wie ciselirte Arbeit, besonders aber in den Einknickungen der Faltenwände ein der gewöhnlichen Marmorbehandlung widerstrebendes Princip, welches ich aus den Materialbedingungen des Originals erklären möchte[24]). Hält man dazu den ungemeinen Fleiss der Ausführung, welchen keine andere Copie erreicht, die peinliche Sorgfalt in der Behandlung der Haarlocken und selbst kleinerer Einzelheiten, wie des Sandalenschmuckes, so wird man nicht umhin können, der Statue des Antiochos ein gewisses Vorrecht vor den anderen Repliken einzuräumen[25]). Und wäre es denn auffällig, wenn ein Künstler aus der Gruppe attischer Bildhauer, der wir auch den Copisten Diogenes zuschreiben müssen, in demselben Geschmack und mit gleicher Gewissenhaftigkeit wie jener, gearbeitet und ein (so weit möglich) getreues Conterfey des berühmten Werkes geliefert hätte? Vielleicht würde die unversehrte Statue entschiedener zu ihren Gunsten sprechen. In ihrem jetzigen Zustand aber darf sie mindestens als Anhalt dienen für die Bestimmung der Anlage des Kopfes mit dem Haarschmuck und zur Verdeutlichung der Gesammtdisposition des Gewandes, auch der Höhe der Sandalen.

Einige Einzelheiten der Aegis macht das capitolinische Fragment (Tf. III, E 1—3), in dem sich auch Spuren der eigenthümlichen Faltenbehandlung des Originals vorfinden, recht gut klar, auch die Details des Schlangengürtels, während im Rücken

dem früheren völlig entgegengesetzte Standpunkt Lange's lässt nur eine einzige genaue Copie (die Varvakionstatuette) gelten, denn alle römischen Copien — zu denen aber, wie oben nachgewiesen, der Aegis wegen auch der athenische Torso gerechnet werden muss — sollen spätere Umbildungen des Archetypus sein; gewiss eine radicale Lösung aller Schwierigkeiten, da sie alle unbequemen Gegenzeugnisse mit einem Male aus der Welt schafft. (Im Eingang seiner Recension scheint L. freilich meine Aussonderung einer Gruppe eigentlicher Copien zu adoptiren.) Diese Verkennung des thatsächlichen Verhältnisses hoffe ich durch die obige Auseinandersetzung endgültig beseitigt zu haben. Die wesentlichen Motive, welche allen grösseren Repliken gemeinsam sind und am sichersten dem Original angehören, sämmtlich einzeln aufzählen, würde ermüden. Ich unterlasse es auch diesmal um so eher, als ein Blick auf die Tafeln zu meiner Abhandlung darüber leicht unterrichtet.

[22]) Den vorläufigen Versuch einer Ordnung der Repliken habe ich in dem Schema a. a. O. S. 590 gegeben.

[23]) Ich verweise auf die ausführlicheren Erörterungen meiner Abhandlung S. 588 ff. Der Grundsatz, den auch L. annimmt, aber auf seine Weise anwendet, lautet: „je deutlicher sich in den Copien das eigenthümliche Stilgepräge der Originale erhalten hat, um so näher werden sie diesen stehen und um so zuverlässiger auch in den Einzelzügen sein, während in den abgeleiteten Copien sich mit dem stilistischen Charakter auch die feineren Züge in der Anordnung der Einzelheiten verwischen und verändern“.

[24]) Der Einwand Lange's, dass Ciselirung den stilistischen Formen des „gewellten Goldblechs“ nicht angemessen sei, scheint mir ebenso unzutreffend, wie der Verweis auf archaische Bronzereliefs, in denen ja schon frühzeitig ein Anfang gemacht wird, mit dem spitzigen Griffel den allzuweichlichen Formen zu grösserer Bestimmtheit zu verhelfen. Vgl. auch die sehr alterthümliche Bronzeplatte aus Kreta (*Ann. dell' Inst.* 1880 tav. d'agg. *T* und Milchhöfer, Anfänge d. griech. Kunst S. 169), in welcher durch Gravirung die Formengebung vervollständigt ist. Die Behauptung aber, für Einzelheiten der Falten könne die ludovisische Replik des jetzigen Zustandes der Statue wegen gar nicht in Betracht kommen, wie von mir selbst bezeugt worden sei, ist aus der Luft gegriffen, denn durch einen Blick auf die Abbildung, in welcher die hauptsächlichen Ergänzungen von mir angegeben sind, kann sich Jedermann überzeugen, dass zwar allenthalben Stücke von Falten abgeschlagen und zum Theil schlecht ergänzt, die Gesammtwirkung der Statue dadurch also bedeutend geschädigt worden, ein beträchtlicher Theil der Falten aber unversehrt und auch von den übrigen der ursprüngliche Verlauf noch erkennbar geblieben ist. Die Anordnung des Gewandes ist in allen ihren Zügen auch bei dieser Statue noch deutlich und deshalb habe ich bei der Untersuchung des Verhältnisses der Repliken zu einander mehrfach ausdrücklich auf ihre Gewandmotive Rücksicht genommen (S. 588 f. und vorher).

[25]) Ich übersehe gleichwohl nicht manche Schwächen der Copie, vor allem den Mangel einheitlicher Durchbildung der Gewanddetails, in welcher Beziehung die Varvakioncopie viel besser gerathen ist. Auch Einzelheiten im Schlangenbesatz der Aegis wird man nach Vergleichung der übrigen Repliken geneigt sein für ungenau zu halten.

Aegis und Haarschopf ungenau wiedergegeben zu sein scheinen. Am Schild zeigt es uns allein die Aegisumrahmung des Gorgoneions. Die Schuppen der Brustaegis sind hier und am ludovisischen Exemplar unterdrückt, an der Gewandung einige Züge vereinfacht.

Von der pariser Replik (Tf. III, F 1 und 2) wäre eine gute Publication ihres jetzigen Zustandes erwünscht, um über stilistische Einzelheiten derselben, zumal in der Anlage des Kopfes, genauer urtheilen zu können. Von dem Werth des Kopfes für die Reconstruction des Helmschmuckes ist oben die Rede gewesen[26]). Die Vertheilung der Schlangen an der Aegis scheint hier am besten wiedergegeben; doch kann darüber noch nicht endgültig entschieden werden.

Von ziemlich geringer Bedeutung, aber nicht ganz werthlos ist die madrider Copie (Tf. II, C). Die Bohrlöcher an der Aegis bezeugen auch hier, dass einst aus Bronze gebildete Schlangen ebenso vertheilt waren, wie an der Aegis der übrigen Repliken. Aus Bronze bestand auch die Reihe der Embleme, welche den Stirnrand des Helmes schmückten. Eingesetzt waren die Augen, wie im Original.

Schlecht gearbeitet und voller Vergröberung einzelner Motive ist sodann die in Villa Wolkowsky (Tf. III, D 1 und 2) befindliche Copie, welche der von mir aus dem Codex Pighianus (Tf. III, G) bekannt gemachten Replik am nächsten steht. Lange hält beide für identisch (S. 944); „wie jeder mit Renaissancezeichnungen nach der Antike Vertraute zugeben wird", während ich auf Grund langjähriger Beschäftigung mit den pighischen und ähnlichen Zeichnungensammlungen versichern kann, dass ihre Aufnahmen durchschnittlich getreuer sind als er zu ahnen scheint. Die deutlichen Unterschiede der Zeichnung und der noch vorhandenen Statue und die Pflicht der Vorsicht bestimmen mich daher, beide Werke auseinander zu halten. Für den, der nachzuprüfen Zeit und Neigung hat, hebe ich nur die Abweichungen in der Anordnung der Falten unter dem Knoten des Schlangengürtels hervor. An dieser Stelle müsste der Zeichner von G die Falten selbständig geordnet, er müsste sie regelmässiger, den besseren Copien mehr entsprechend gelegt haben, wenn er die Statue D wirklich vor Augen gehabt hätte. Dies ist bei der ängstlichen Manier, dem deutlichen Interesse für die kleinsten Züge ganz unwahrscheinlich; wir dürfen vielmehr annehmen, dass der Zeichnung G ein besseres Original, als D ist, zu Grunde gelegen hat und werden die Reproduction wenigstens vorläufig zur Verdeutlichung der Anordnung einiger Aegisschlangen benutzen können.

Die letzte der römischen Repliken, jetzt in Villa Borghese (Tf. IV, H), streicht L. kurzer Hand aus der Reihe der genauen Copien und behauptet, sie gehöre „offenbar zu der Reihe jener freien Nachahmungen, die gewisse Attribute der Parthenos nach Belieben weglassen und sich nur im Grundschema der Figur an das Original des Phidias halten." Mit jener oft bewiesenen Kühnheit wird weiter conjicirt, dass die Statue wohl am linken Arm den Schild, in der Rechten die Lanze gehalten, also das Schema der Parthenos mit den Attributen der Promachos verbunden haben werde. Dem steht nun freilich entgegen, dass die gesammte Anordnung der Gewandung (nicht blos das allgemeine Schema), also alle einzelnen Motive der Steilfalten, der Falten über dem Gürtel, die Anlage der Aegis u. a. eben nur der Parthenos angehören, demnach eine sichere Copie derselben erweisen, und wenn von dem Ansatz des Schildes jetzt keine Spur mehr sichtbar ist, so kann darauf allein jene luftige Hypothese nicht gegründet werden.

Endlich die beiden athenischen Copien, für L. der Angelpunkt aller sachlichen und stilistischen Betrachtungen, die er an die Parthenos anknüpft. Ich habe über den Torso im Akropolismuseum (Tfl. IV, J) bemerkt (a. a. O. S. 588), dass das Motiv des Chitonüberschlages und der Standbeinfalten im Wesentlichen denen der Varvakionstatuette entspricht und damit nur (wie L. bei einigem guten Willen aus dem klaren, vorausgehenden Satze hätte ersehen können) auf die Uebereinstimmung hingewiesen, welche alle besseren und eigentlichen Repliken unter einander verbindet; denn auch bei den römischen Copien finden sich die Motive des athenischen Torso bald sorgfältiger erfasst, bald vergröbert wieder. Aber nicht nur an den gleichen, sondern besser noch an den abweichenden Zügen erkennt man den Grad der Zuverlässigkeit einer Nachbildung, und dass solche grössere oder geringere Abweichungen existiren, wird man bei jeder antiken Copistenarbeit, auch wenn sie auf mechanischer Reproduction beruht, voraussetzen dürfen.

[26]) Vielleicht trifft eine mir brieflich mitgetheilte Vermuthung meines Freundes Loeschcke, dass am vorderen Helmrande Pferde und Greife abwechselnd neben einander gestellt gewesen seien, das Richtige und erklärt auch die Abweichung der attischen Münzbilder.

Am ehesten bei Werken aus noch guter griechischer Zeit, auf welche am Torso die leichte und sichere Technik hindeutet, einer Zeit, welche Copien im eigentlichen Sinne noch nicht kannte und im Gefühl eigener Kraft auch beim Nachbilden unwillkürlich neu gestaltete. Finden wir nun in dem Torso einige Züge, welche dem übereinstimmenden Zeugniss der übrigen Repliken widersprechen, zum Beispiel die Unterdrückung des Schlangencharakters des Gewandgürtels, welche nur noch bei der madrider Copie wiederkehrt, oder solche, welche wir aus stilistischen Gründen dem Original nicht zusprechen werden, wie die allzu weiche, marmormässige Behandlung der Locken und der Gewandfalten, so sind wir meines Erachtens berechtigt, sie dem Verfertiger der Nachbildung allein zuzuschreiben.

Was die neue beim Varvakion gefundene Copie (Tf. I, A 1 und 2. Mitth. 1881 Tf. 1 und 2) betrifft, so darf ich mich wohl auf die ausführlichen Erörterungen meiner Abhandlung (S. 550 ff. u. sonst) beziehen, denen ich nicht viel hinzuzufügen habe. Es kann den hohen Werth dieser Statuette, der vorzugsweise in ihrer einzig guten Erhaltung liegt, nicht schmälern, dass der Copist, durch die Kleinheit der Nachbildung gehindert, nur einen Theil der feineren Züge des Originals hat wiedergeben können. Zudem neigt er nicht zu der Mikrotechnik, welche manche Miniaturcopien derselben hadrianischen Zeit auszeichnet. Deshalb vereinfacht er die Embleme des Helmes, die Locken an den Schläfen und die auf die Brust herabfallenden, unterdrückt sogar den gesammten Reliefschmuck, von dem er wenigstens den des Schildes in der Weise der Lenormant'schen Copie ganz wohl hätte andeuten können. Deshalb erscheint die Aegis hier allein in abgekürzter Form, mit ungebührlich grossen Schuppen und mit Schlangen besetzt, die, an sich schon plump und wie zum Schlafen zusammengeringelt [27]), in dieser Form auf die Dimensionen des Originals vergrössert, einen gar seltsamen Eindruck machen müssten. Deshalb wird der aus dünnen Goldblättern zusammengesetzte, von der Nike frei gehaltene Kranz in der Copie zu einer schweren am Körper anhaftenden Guirlande. Auch in der Durchbildung der Falten sind, wie ich anderwärts [28]) ausgeführt habe, einzelne der feineren Züge, welche die grösseren Copien aufbewahrt haben, nicht wiedergegeben [29]). Trotzdem macht die Nachbildung ihres einheitlichen Charakters (der z. B. der Ludovisischen jetzt völlig abgeht) und des freilich sich nicht immer gleich bleibenden Fleisses der Ausführung wegen einen vortrefflichen Eindruck, so dass man ihren Hauptmotiven, der Nikehaltung [30]), den Windungen der Schlange, der Höhe der Helmbüsche, auch Einzelheiten, wie dem Goldschmuck der Arme, wohl Glauben beimessen darf. Sie ergänzt dadurch unsere Kenntniss des Originals in wichtigen Punkten; aber ihre unbedingte Zuverlässigkeit ist deshalb noch nicht gesichert. Es stehen ihrem Zeugnisse nicht nur die obigen allgemeineren Erwägungen, welche für sich allein noch nicht den Ausschlag geben würden, sondern vor allem auch das Zeugniss des capitolinischen, durch die Schildnachbildung als wirkliche Copie erwiesenen Fragmentes entgegen, und wenn nun mit dieser Replik nicht bloss die übrigen grösseren aus Rom, sondern auch eine grössere athenische in allen wesentlichen Zügen übereinstimmen, so dürfen wir nach den Grundsätzen besonnener Kritik eben diesen grösseren Copien, besonders den sorgfältiger, stilistisch getreuer gearbeiteten Exemplaren in den feineren Zügen mehr Genauigkeit beimessen, als einer einzelnen kleineren, nachweislich nicht sehr detaillirten Nachbildung [31]).

Wieviel Anhalt die Statuette danach für stilisti-

[27]) In allen archaischen Athenadarstellungen und noch auf Vasenbildern des streng schönen Stils, soviel mir davon bekannt sind, finden sich immer die Schlangen der Aegis, dem streitbaren Charakter der Göttin angemessen, lebhaft züngelnd auswärts gewendet. Vgl. von Vasenbildern z. B. Archäol. Zeitg. 1870 Taf. 33. Wiener Vorlegebl. Ser. A Taf. 1. 5. 8. B Taf. 12. *Él. cér.* I, 3. 8—11. 56. 68. 76—78. 80 f. 84 ff. III, 44 u. s. w. Phidias hat das Motiv aus der älteren Kunst übernommen, aber in freier Weise umgebildet. Wäre er, wie L. seiner Vorstellung einer „halbarchaischen“ Parthenos zu Liebe fordert, noch an die vollkommen ornamentale Schlangen-Anordnung der Uebergangszeit des Archaismus gebunden gewesen, so würden uns auch Zickzackfalten und Buckellöckchen nicht erspart geblieben sein.

[28]) Athena Parthenos S. 589.

[29]) Auf einem Versehen beim Abmessen des Schildes scheint es dagegen zu beruhen, dass die untere Rundung desselben nicht mit der Bathronfläche zusammentrifft, auf welcher der Schild doch aufgesessen haben muss. Oder welchen Zweck soll das zwischen Schild und Basis übrig gebliebene unpolirte Marmorstück (welches übrigens in der Lenormant'schen Nachbildung fehlt) gehabt haben? Es bezeugt doch nur Mangel an gutem Willen, wenn L. meine bezüglichen Bemerkungen (S. 554) „unverständlich“ findet.

[30]) Auch der Stütze, welche der Copist vermuthlich am Original (als spätere Zuthat) gesehen hat. Doch wird davon im zweiten Artikel die Rede sein.

[31]) Abkürzungen, Umgestaltung der Basisform und selbst eine bemerkenswerthe Veränderung in der Richtung des vorgestreckten rechten Armes nimmt übrigens auch Lange (S. 948. 954) bei der Varvakioncopie an.

sche Untersuchungen giebt, überlasse ich gern Anderen zur Entscheidung. Auf Lange's neueste Arbeiten hat sie einen unheilvollen Einfluss ausgeübt. Vor ihr ausgehend construirte er das eigenthümliche Bild der Jugendentwicklung des Phidias, fand die erwünschten Zwischenglieder in einer späten herculanischen Bronze aus campanischer Localfabrik und in den angeblichen Nachbildungen der Promachos und belehrte uns endlich durch den Nachweis, dass Phidias die längste Zeit seines Lebens in argivischem Stil gearbeitet habe, wie denn auch die Parthenos, nach Andrer Meinung die reifste Schöpfung seiner letzten Jahre, nach Lange aber ein noch „halbarchaisches Werk", keineswegs attisch zu nennen sei.

Ich werde mich mit diesen Entdeckungen in einem späteren Artikel beschäftigen; aber ich kann nicht umhin, schon hier einige Bemerkungen anzufügen, welche sich auf die Behandlungsweise der Frage beziehen.

Eine geringe Anzahl archaischer statuarischer Bilder der Athena besitzen wir, welche um ihres Fundortes, der Akropolis, willen einiges Anrecht haben, zunächst und bis auf Gegenbeweis für attisch zu gelten. Ich hebe nur die kleine, 1836 im Bauschutte des (älteren?) Parthenon gefundene Bronze hervor, die kampfbereite Göttin zeigend mit der erhobenen Lanze, den Schild in der Linken[32]); ferner eine unterlebensgrosse Marmorstatue reifarchaischen Stils jetzt im Akropolismuseum[33]). Zu ihnen ist neuerdings ein kleiner, aber vortrefflich erhaltener Athenakopf getreten, den Furtwängler (Athen. Mittheilungen 1881 Taf. 7, 2) veröffentlicht und mit feinem Verständniss zu dem Kopftypus der Parthenos in Parallele gesetzt hat. In allen diesen Werken sind deutlich die Elemente im Keim vorhanden, welche in dem grossen Tempelbilde des Phidias sich wunderbar einheitlich entfaltet haben; in der Marmorstatuette die schlichte, von allen Contrasten absehende Gesammtanlage, das nothwendige Gegengewicht gegen den von der Goldelfenbeintechnik empfohlenen Reichthum des Einzelschmuckes; in der Bronze wie in dem Marmorkopf das runde, volle Oval des Gesichtes, dem in letzterem bereits der echt attische Zug blühendster Frische und schwellenden Lebens verliehen ist. Und wenn Klein einmal[34]) darauf hinweist, dass in den attischen Vasenbildern eben dieser Epoche die rundliche Kopf- und Gesichtsformation an Stelle der scharfwinklig vorstrebenden Bildungen einer älteren Zeit zur Geltung gelangt[35]), so geht auch daraus hervor, dass die Schöpfungen eines Phidias vorbereitet wurden durch eine langsame, aber in allen Schichten der Kunst vorwärts treibende Entwickelung des attischen Ideals, dem jener nur die letzte Vollendung zu geben wusste. Die Thatsache einer vorübergehenden, in die früheste Zeit des Meisters fallenden Beeinflussung durch fremde Kunstweise, wird damit nicht angefochten. Aber zeitig genug, mit der Energie jeder wirklich grossen Künstlernatur, wird sich Phidias von dem Gängelbande des Agelaidas losgewunden haben zu der Freiheit und Grazie attischer Kunst, die in den Bildwerken des Parthenon noch jetzt vor Aller Augen steht.

Diese nahe liegenden, die gegebenen Thatsachen einfach verknüpfenden Folgerungen sollen wir jetzt aufgeben um eines Hypothesenbaues willen, der aus leeren Vermuthungen zusammengesetzt ist. Alle Daten der Baugeschichte des Parthenon und was sonst sich über des Künstlers Verhältniss zu seiner Heimath ermitteln lässt, soll seinen Werth verlieren, wenn Analogien der Renaissance angerufen und ein Zukunftsbündniss der Archäologie und neueren Kunstgeschichte vorausgesagt wird. Das sind Forderungen, welche die Kenntniss der antiken Kunst nicht weiter bringen, vielmehr gründlich zu verwirren geeignet sind.

Th. Schreiber.

[32]) Am besten abgebildet bei Fröhner, *Notice du Louvre* zu No. 111; auch bei Ross, Arch. Aufs. I Taf. 7 mit S. 106, ungenügend bei Overbeck, Gesch. d. Plastik I³ Fig. 43, 5.

[33]) v. Sybel No. 5003. Mir in Photographie vorliegend.

[34]) Euphronios S. 39.

[35]) Mit gewohnter Bestimmtheit versichert dagegen Lange, dass sich die „runde Gesichtsform" der Parthenos (die ich für attisch halte) „auf reifarchaischen attischen Vasen n i e findet".

DIE ERMORDUNG DES HIPPARCHOS

ATTISCHER STAMNOS.

(Tafel 12.)



Der auf Tafel 12 nach Photographien und Bausen im Massstabe von ²/₃ veröffentlichte rothfigurige Stamnos (h. 35 Cm.) stammt aus der Feoli'schen Sammlung und befindet sich jetzt mit dieser in dem v. Wagner'schen Kunstinstitute der Universität Würzburg [1]). Die Provenienz der Vase ist unsicher [2]). Sie war mehrfach gebrochen, bei der Zusammensetzung ist längs der Risse das Roth der Figuren neu gemalt und sind auch die dadurch unterbrochenen Conturen wiederhergestellt; weiter erstrecken sich die modernen Ergänzungen wenigstens auf der Vorderseite nicht [3]). Auf der Rückseite ist der Kopf des Jünglings links vom Beschauer zum grossen Theile neu. Die Kränze — nur nicht an der Mittelfigur der Vorderseite — und die Schwertriemen sind in ziegelrother Farbe gegeben, und zwar ist diese auf einen weissen Grund gesetzt; jedoch sind vom Roth sowohl wie vom Weiss nur noch geringe Reste erhalten.

Auf der Vorderseite sehen wir einen Mann und einen Epheben, die eine dritte männliche Person von beiden Seiten angreifen. Von rechts her (vom Beschauer aus) eilt der Jüngling, den Mund zu lautem Rufe weit geöffnet, auf die Mitte zu, mit dem erhobenen Schwerte zum Schlage ausholend. Er ist mit einem Himation bekleidet, im Haare trägt er einen Myrtenkranz, in der zurückgestreckten Linken hält er die Schwertscheide, um die das Wehrgehänge geschlungen ist. Vor ihm her flieht nach links hin der, den er so heftig bedroht: ein bärtiger, lorberbekränzter Mann, den sein bordirtes und befranstes Himation und namentlich das mit Knoten verzierte Scepter, das er im linken Arme trägt, als Herrscher charakterisirt. Er sieht sich voll Angst — man beachte den wie zu einem verhaltenen Rufe der Verzweifelung halb geöffneten Mund — nach seinem Verfolger um. Mit der Rechten sucht er seinen zweiten, bärtigen Gegner, der von links her ihm eben sein Schwert in den Leib stösst, dadurch abzuwehren, dass er ihn an die vorgeschobene rechte Schulter fasst. Dieser zweite Angreifer, gleichfalls bekränzt, im Himation [4]), in der zurückgehaltenen Linken die leere Scheide mit dem Schwertriemen, bewegt sich nicht auf sein Opfer

¹) Die Publikation erfolgt mit Erlaubniss des Herrn Hofrath Professor Dr. v. Urlichs, dessen grosse Bereitwilligkeit und Freundlichkeit ich nicht dankbar genug anzuerkennen vermag.

²) Weder Gerhard im *Rapporto Volcente* noch Campanari in den *Antichi vasi dipinti della collezione Feoli* (*Roma* 1837) thun ihrer Erwähnung. Panofka im Archäol. Anz. 1847, S. 24 bezeichnet sie als „neueste Erwerbung des Herrn Feoli". Es ist also recht wohl möglich, dass sie nicht in Vulci gefunden ist, bekanntlich dem Fundorte der meisten Vasen der Feoli'schen Sammlung, sondern dass sie anderswoher stammt und durch Kauf oder Tausch in Feoli's Besitz gekommen ist.

³) Namentlich sind, wie bestimmt versichert werden kann, die Köpfe der Vorderseite sämmtlich echt.

⁴) Bei genauer Betrachtung wird es wahrscheinlich, dass er unter dem Himation einen Chiton trägt, dessen oberen Saum der Maler vergessen hat anzugeben.

zu, er befindet sich vielmehr in einer Art Ausfallstellung. Auch er ist in grosser Aufregung, wie wieder der Mund zeigt, dessen wenig geöffnete Lippen die in Wuth aufeinander gebissenen Zähne sehen lassen. Die etwas zwecklos scheinende Art, wie der Bedrohte sich dieses zweiten Angreifers erwehrt, erklärt sich daraus, dass dieser ihm plötzlich mit gezücktem Schwerte entgegengetreten ist. Jener, da an ein Ausweichen nicht mehr zu denken ist, versucht das, was ihm allein übrig blieb: er streckt, während er flieht, die Rechte weit vor, um womöglich den neuen Feind so zu fassen, dass dieser an einem sicheren und wirksamen Gebrauche seines Schwertes gehindert werde. Da er aber seine Aufmerksamkeit zu theilen genöthigt ist und zugleich die Angst ihn unsicher macht und verwirrt, so gelingt es ihm nicht den tödtlichen Stoss zu verhindern.



An den bärtigen Angreifer der Vorderseite schliesst sich auf der Rückseite, deren Figuren oben in stärkerer Verkleinerung als die vorderen abgebildet sind, unmittelbar ein Jüngling an, bekränzt und mit einem langen Stabe. Bekleidet mit einem von den Schultern nach vorn herabfallenden Gewande enteilt er nach links, auf die Handlung der Vorderseite zurückschauend und mit einer Geberde des Entsetzens seine Linke dahin ausstreckend. Auf ihn zu eilt ein bärtiger Mann mit Stab, im Himation, bekränzt, wie der Jüngling den Blick und die entsetzt ausgestreckte Hand nach rückwärts gerichtet. Ganz links endlich bewegt sich ein Jüngling, ebenfalls mit Himation, Kranz und Stab, auf die Vorderseite zu, wohin auch sein Blick und seine ausgestreckte Hand gerichtet sind. So läuft die Darstellung um das Gefäss herum in sich zusammen; denn es bedarf keines Wortes, dass wir in diesen drei Figuren Zuschauer, Zeugen des Mordes, vor uns haben, die, erschreckt durch das entsetzliche Ereigniss, ängstlich durcheinander laufen.

Panofka[5]) und so auch v. Urlichs im Kataloge der würzburger Sammlung S. 71 No. 316 — er hielt die Vase in wesentlichen Stücken für ergänzt — deuteten die Darstellung auf die Ermordung des Aegisthos durch Orestes und Pylades. Indessen würde schon die Bärtigkeit des angeblichen Orestes,

[5]) Auffällig ist, dass Panofka nur von zwei Personen auf der Rückseite spricht, doch lässt seine Beschreibung der Vorderseite keinen Zweifel, dass er unsere Vase meint.

zumal neben dem jugendlichen Pylades, gegen diese Deutung entscheiden; dazu kommt aber noch, dass unser Bild in den wesentlichsten Punkten von dem Typus abweicht, der, wie Robert nachgewiesen hat (Bild und Lied S. 149 ff.), allen Darstellungen dieses Mythus auf Vasen des fünften Jahrhunderts zu Grunde liegt, ein Typus, der auf der stesichoreïschen Version der Orestes-Sage beruht. Die Abweichungen würden darin bestehen, dass Pylades betheiligt ist, der doch erst in der Tragödie zum Genossen des Mordes wird, dass Elektra, und vor allem, dass die stets mit geschwungenem Beil dargestellte Klytämnestra fehlt. Endlich passen auch für den Mord des Aegisthos die Figuren der Rückseite nicht, denn der Natur der Sache nach sind hier als Zeugen höchstens Dienerinnen[6]), gewiss nicht Männer, am Platze.

Die richtige Deutung ergiebt sich ohne Schwierigkeit, wenn man von dem Altersverhältnisse der beiden Angreifer ausgeht. Ein Jüngling in der Blüthe seiner Jahre und ein reifer Mann in gemeinsamer Action gegen einen Dritten, einen Herrscher der äusseren Erscheinung nach — wer könnte das anders sein, als die hochgefeierten Freiheitshelden Athens, Harmodios und Aristogeiton, wie sie den Tyrannen Hipparchos tödten? Ich glaube, zu dieser Deutung nichts hinzufügen zu müssen, sie spricht für sich selbst[7]). Die Personen der Rückseite sind natürlich attische Bürger, Theilnehmer am Panathenäenfeste, an welchem die That bekanntlich geschah.

Unser Vasenbild ist durch die Feinheit von Composition und Zeichnung hervorragend, ganz besonders aber giebt ihm der Inhalt seiner Darstellung ein aussergewöhnliches Interesse. Indem es eine geschichtliche Begebenheit, und zwar eine der Geschichte Athens entnommene, zur Anschauung bringt, steht es neben der Krösos-Vase bisher allein unter allen bekannten aus jener Periode; denn das Zwiegespräch des Kodros und Ainetos auf dem Innenbilde der Kodrosschale wird man schwerlich für eine historische Darstellung in unserem Sinne nehmen wollen. Natürlich war sich der Maler der Würzburger Vase nicht bewusst, dass er den Kreis verliess, aus dem er und seine Kunstgenossen sonst ihre Darstellungen schöpften, nämlich den Kreis der Sage. Ihm waren die Theseusthaten, mit denen er die Wände seiner Schalen schmücken mochte, sicher ebenso historisch, wie der Tyrannenmord, und er hat auch aus keiner anderen Quelle geschöpft, als alle anderen attischen Maler und er selbst sonst. Eine historische Aufzeichnung gab es zu seiner Zeit noch nicht; einzig und allein das Lied hat sein Bild hervorgerufen, und ein Lied, das im Munde des attischen Volkes lebte, wie kaum ein anderes: von dem Heldenpaare, das zum Lohne für seine That, die Athen frei machte, nun auf der Seligen Inseln ein verklärtes Leben führt.

Indessen hat neben dem Liede auch die künstlerische Darstellung, welche das von ihm gefeierte Ereigniss gefunden hatte, die Phantasie des Vasenmalers, vielleicht unbewusst, angeregt. Dass er die Standbilder der Tyrannenmörder von der Hand des Kritios und Nesiotes[8]) gekannt hat, ist keine Frage, denn sicherlich ist doch unsere Vase in Athen gefertigt. Die Einwirkung der plastischen Gruppe tritt auf der Vase unverkennbar in der Art hervor, wie der Angriff dargestellt ist[9]). Harmodios greift den Hipparch auf dem Vasenbilde mit dem langen Hiebschwerte hauend an, Aristogeiton mit dem kurzen, dolchähnlichen Schwerte, stechend. Dass die plastische Gruppe hiermit übereinstimmte, beweist die Wiederholung derselben auf dem attischen Marmorsessel Stackelbergs, wo der Unterschied der Waffen zu deutlich ist, als dass er

[6]) So zum Beispiel auf der Amphora *M. d. I.* V, T. 56.

[7]) Ich würde vielleicht nicht wagen so kühn zu reden, wenn ich nicht nachträglich erfahren hätte, dass schon Andere vor mir auf dieselbe Deutung gekommen sind. So höre ich durch Herrn Hofrath Prof. Dr. v. Urlichs, dass sie Herr Dr. Furtwängler bei einem Besuche der Sammlung gefunden hat. Auch Herr Hofrath v. Urlichs selbst ist, wie er mir mittheilt, von seiner früheren Deutung schon zurückgekommen und hat sich für die auf den Tyrannenmord entschieden. Endlich hat Petersen, der die Vase sogar nur aus der unzureichenden Beschreibung Panofka's kannte, denselben Gedanken gehabt (Archäol. epigraph. Mittheil. aus Oesterreich III, 1879, S. 85).

[8]) Die Repliken derselben jetzt am vollständigsten bei Petersen in dem Anm. 7 angeführten Aufsatze.

[9]) Hierauf hat mich Herr Prof. Dr. Körte aufmerksam gemacht, der mich zu der Publikation veranlasst und bei derselben mit seinem Rathe unterstützt hat.

auf einem Versehen beruhen könnte[10]). Ueberhaupt aber ist die ganze Stellung des Aristogeiton, wie sie sämmtliche Repliken zeigen, nur so befriedigend zu erklären, dass man sich seinen Angriff als Stoss denkt. Denn für einen demnächst zu führenden Hieb wäre das Vorstrecken des linken Arms und das völlige Senken des rechten so unzweckmässig und unbequem wie möglich. Dass er aber nur 'secundirt', dagegen haben mit Recht und mit ausreichenden Gründen Petersen und Curtius protestirt[11]). — Die Uebereinstimmung von Gruppe und Bild ist freilich eine sehr geringe[12]); wer aber die Deutung sowohl unserer Vase wie der neapolitanischen Statuen auf die Tyrannenmörder für sicher hält, wird sie immerhin nicht für zufällig ansehen.

Am Schlusse mag noch kurz darauf hingewiesen werden, dass die besprochene Vase bisher die einzige ist, die eine von der Gruppe relativ unabhängige Darstellung des Tyrannenmordes giebt. Denn die von Petersen vermuthungsweise hierher gezogenen Vasen bei Tischbein *Engravings* I, 23 (= Millin *Gall. myth.* CLV, 572) und bei Des Vergers *Etrurie,* Atlas XII — mir stand nur der Millin zu Gebote, ich urtheile also über die letztgenannte nur aus der Beschreibung Petersen's — diese beiden gehören sicher nicht hierher, wenn die Publicationen zuverlässig sind. Auf jener sind beide Angreifer und der Angegriffene bärtig, auf dieser alle drei unbärtig[13]).

Auf eines möchte ich noch hinweisen. Das Hervortreten des Harmodios auf dem Vasenbilde, der entschieden die Aufmerksamkeit mehr wie sein Genosse auf sich zieht, ja eigentlich die Hauptperson der ganzen Darstellung ist, entspricht ganz der hervorragenden Rolle, die er auch im Liede spielt. Sein Name steht meist voran, wenn beide genannt werden; wird einer genannt, so ist durchgehends er es, und ein ganzes Skolion ist ihm allein gewidmet: *φίλταϑ' Ἁρμόδι', οὔ τί που τέϑνηκας.*

Rostock, im Januar. J. Böhlau.

[10]) Dass auf der Lekythos Scaramanga (Petersen a. a. O. T. 6) Aristogeiton ein langes Schwert trägt, kann nicht in's Gewicht fallen, da die überaus flüchtig gezeichnete Vase auch in anderen Details völlig ungenau ist. Auf den Münzen, Piombi und dem Schilde der Athene auf der Preisamphora aus Berenike ist das Schwert des Aristogeiton nirgends sichtbar.

[11]) Petersen, a. a. O. S. 84. Curtius im Hermes XV, S. 149.

[12]) Dass Harmodios in der Gruppe und auf dem Vasenbilde das rechte Bein vor-, das linke zurücksetzt, den rechten Arm hebt, den linken senkt: alle diese Uebereinstimmungen können natürlich nicht als eben so viele Entlehnungen des Vasenmalers bezeichnet werden; diese Einzelmotive waren von selbst gegeben, weil sie die natürlichen sind. Denn Niemand führt einen Hieb mit vorgesetztem linken Fusse, und die nicht active linke Hand hat ihren angewiesenen Platz hinten. Aehnliche Gestalten wie Harmodios finden sich oft in der griechischen Kunst: ich weise nur hin auf den Apollo in der Gigantomachie bei Gerhard, etrusk. Trinksch. *A. B.* und Trinksch. und Gefässe I. T. 2. — Auch in der Stellung des Aristogeiton finden sich vielfach Angreifende: so ohne andere Personen Arch. Ztg. 1870, T. 24; in einer Darstellung des Mordes des Aegisthos auf der Amphora *M. d. I.* V, T. LVI (Welcker A. D. V, T. 18; vgl. Robert, Bild und Lied S. 152).

[13]) Dazu kommt, dass bei dem erstgenannten Vasenbilde doch noch ein Zweifel möglich ist, ob der Mann in der Mitte von den beiden anderen angeriffen wird, oder ob er sich vermittelnd zwischen dieselben stellt. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. der Wiss. 1853 S. 25f. nimmt letzteres an und zieht daher die betreffende Vase zu den von ihm auf Tydeus und Lykurgos gedeuteten. — In eben diese Reihe wollte v. Urlichs auch unseren Stamnos ziehen, indem er in den „Nachträgen und Berichtigungen" seines Kataloges sagt: „gehört zu den von O. Jahn für Tydeus und Lykurgos erklärten". Nach festgestellter Echtheit der entscheidenden Theile fällt aber diese Vermuthung, denn hier wenigstens ist es deutlich, dass der Mann in der Mitte der Angegriffene ist.

LAKONISCHE BILDWERKE.

(Tafel 13).

Die beiden auf unserer Tafel vereinigten Reliefs sind bereits in dem 1877 von Dressel und mir verfassten Kataloge der antiken Bildwerke aus Sparta und Umgebung (Mitth. d. Inst. Bd. II, Heft 4) ausführlicher beschrieben worden. Da es mir auf einer späteren Reise gelang, durch meinen Begleiter Herrn Gilliéron Zeichnungen davon zu erhalten (die erstere kann nur Anspruch auf den Werth einer Skizze machen), so mögen dieselben hier durch bildliche Wiedergabe der Aufmerksamkeit der Fachgenossen von neuem empfohlen werden. Auch die nachfolgenden Sätze haben mehr den Zweck, zu weiteren Erwägungen anzuregen als den dargebotenen Stoff erschöpfend zu behandeln.

Das Votivrelief an Demeter und Kora (Taf. 13,1) fand sich und befindet sich noch heute in Gythion. Für die ältere Literatur und ausführliche Beschreibung verweise ich auf unsern Katalog Mitth. d. Inst. Bd. II S. 378fg. n. 193. Die Behandlung ist nur flüchtig, so dass manche Details unsicher bleiben mussten. Vielleicht lässt sich durch wiederholte Nachprüfung noch Einzelnes ermitteln, wie auch wir, trotz der ungünstigen Verhältnisse, unter denen Beschreibung und Abbildung genommen werden mussten, unsere Vorgänger Lebas (*Voyage arch., Inscr.* S. 117) und Hirschfeld (*Bull. d. inst.* 1873 S. 162ff.) in wesentlichen Punkten zu berichtigen Gelegenheit hatten. Die Weihinschrift auf dem Epistyl (s. Mitth. a. a. O.; dieselbe ist in der Zeichnung nicht nachgebildet worden) lautet: *Σω-, Πα-* oder *Τι]σικράτ[ης Ἀγ]αθόκλειαν τὰν ἰδίαν θυγατέρα | Δάματρι καὶ Κόρᾳ χαριστήριον.* Der Vater (rechts), welcher aus einer Schale spendet, ist durch das lange Scepter wohl selber als Priester der grossen Göttinnen charakterisirt. Den Anlass zur Weihung seiner (links dargestellten) Tochter Agathokleia dürfen wir wohl darin suchen, dass dieselbe zeitweilig ebenfalls in den heiligen Dienst eingetreten war. Es wird genügen, als Analogie solcher Weihung eine Inschrift von den römischen Statuenbasen der athenischen Arrhephoren anzuführen, *C. I. Att.* III, 887 (vergl. 902. 917ff.):

Λέ]ων Λεωνίδου Ἀζη[νιεὺς καὶ ἡ γυνὴ ... τὴν ἑαυτῶν] θυγατέρα Ναυσιστράτην ἐ[ρρηφορήσασαν Ἀθηνᾷ] Πολιάδι καὶ Πανδρόσ[ῳ ἀνέθηκαν — —. Ob der Eros, welcher mit einem Kranze über der Jungfrau schwebt, etwas anderes als (im „objectiven“ Sinne) Jugend und Schönheit bezeichnet[1], ist mir sehr zweifelhaft; es wäre schwerlich antik gedacht, wollte man z. B. annehmen, dass derselbe das Mädchen als Verlobte bezeichne.

Der Stiel mit ausgebreiteter Krone in der Rechten des Mädchens ist leider wenig deutlich charakterisirt. An ein heiliges Geräth für mehr praktischen Gebrauch, etwa einen Tempelbesen oder Lustrationswedel, zu denken, empfiehlt sich wenig, da die andere Hand eine Frucht, wohl einen Granatapfel, vor die Brust hält. Somit bliebe nur ein priesterliches Attribut oder ein Processionsstab übrig. Am meisten werden wir an den bacchischen Narthex erinnert. Deshalb scheint mir indess die Zulassung derartiger Beziehungen, welche sich ja sonst mannigfach belegen liessen, noch nicht geboten, um so weniger, als wir den Charakter dieses Cultus bis zu einem gewissen Grade enger glauben umschreiben zu können.

Wenden wir uns daher vorerst der Mittelgruppe der beiden Gottheiten zu, welche übrigens in ihrer

[1]) Vgl. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 47ff. Wie der Gesammtcharakter des in römischer Zeit angefertigten Votivreliefs, so verräth auch dieser Zug noch vollkommen die Tradition der guten, griechischen Zeit, wo uns Eros in gleicher Auffassung aus Vasenbildern und Terracotten ja durchaus geläufig ist. Für die seltene Erscheinung desselben auf Marmorreliefs dürfen wir wenigstens die bekannte Parthenonmetope (Michaelis, Parthenon Tf. IV, 25) anführen. Vgl. auch das verwandte Schema der mit einem Kranze schwebenden Nike auf dem Dioskurenrelief von Larissa (Fröhner, *deux peintures* Pl. II = Heuzey, *Mission de Macédoine* Pl. 25, 1).

Geschlossenheit durchaus den Eindruck macht, als sei sie einem statuarischen Originale nachgebildet, so finden wir einerseits in der mit Scepter und das Hinterhaupt bedeckendem Schleier ausgestatteten Kora nicht sowohl die Tochter als die Hadeskönigin gekennzeichnet; sodann sehen wir unter dem Sitze der fackelhaltenden, mit Aehren bekränzten Demeter den Kerberos (nach griechischer Bildung zweiköpfig, vergl. Conze, *Annali d. Inst.* 1859, S. 399ff.) dargestellt; also ist auch an dieser Gottheit die chthonische Seite mit Nachdruck betont worden.

Die gleiche eigenthümliche Auffassung tritt nun im Peloponnes noch an mehreren Stellen hervor. Ein Hauptsitz der Demeter Chthonia ist die Dryoperstadt Hermione (Paus. II, 35, 4ff.), woselbst sie gemeinschaftlich mit Hades (Klymenos) und (wie die Weihinschriften Lebas *Voyage arch., Inscr. expl.* S. 73ff., *C. I. Gr.* 1197. 1199fg. lehren) mit Kora Verehrung genoss. Dasselbe gilt für Asine, auch das messenische (*C. I. Gr.* 1193), sowie für Sparta (Paus. III, 14, 5), wo man Orpheus als Stifter ansah, während Pausanias den Cultus ebenfalls aus Hermione herleiten möchte. In Gythion selbst erwähnt Pausanias (III, 21, 8) nur kurz ein *Δήμητρος ἱερὸν ἅγιον*.

Derselben Gruppe tritt nun auch Tegea bei, wofür wir zunächst einen monumentalen Beleg in dem von mir aufgefundenen und in den Mitth. d. Inst. V, S. 69 kurz beschriebenen Votivrelief aus Merzaūsi besitzen. Zugleich bildet dieses stattliche, der besten Zeit entstammende Monument[2]) das interessanteste Seitenstück zu dem Relief aus Gythion. Mit den gleichen Attributen wie hier sind Demeter und Kora beide stehend dargestellt, neben der letzteren aber sitzt auf einem Throne Hades mit dem Füllhorn. Rechts von den Gottheiten steht eine Hydrophore und ein anderes adorirendes Mädchen mit Eimer; unzweifelhaft hat ihr heiliger Dienst wiederum die Veranlassung zu der Weihung gegeben. Nun schliesst sich aber das Relief von Merzaūsi auch mit einer längst bekannten Gruppe zahlreicher kleiner Denkmäler aus Tegea topographisch und gegenständlich auf's trefflichste zusammen, so dass wir in das Wesen des hier ansässigen Cultus einen ziemlich vollständigen Einblick gewinnen. Merzaūsi zunächst benachbart ist das Dorf Hagios Sostis; zwischen beiden liegt der Acker, auf welchem seit langer Zeit jene massenhaften Figürchen aus gebranntem Thon zum Vorschein kamen, die ich zuletzt in den Mitth. d. arch. Inst. IV, S. 168ff. eingehender behandelt habe. Aus dem Inhalt der Darstellung schloss ich damals (a. a. O. S. 173ff.), dass alle jene Objekte aus einem Heiligthume der chthonischen Gottheiten stammen und dass dieselben identisch seien mit den von Pausanias (VIII, 53, 7) genannten *καρποφόροι θεοί*, deren Cultusort auch aus topographischen Gründen in jener Gegend gesucht werden müsse. Eben dahin gehört auch das Relief von Merzaūsi. Als äusserliche Bestätigung mag noch angeführt werden, dass gerade Hydrophoren von demselben Habitus, wie diejenige unseres Reliefs, unter den Terrakotten überaus häufig neben anderen opferbringenden Mädchen wiederkehren.

Eben dieser Gestaltenreihe schliesst sich auch die Agathokleia des Reliefs von Gythion in ihrem gegürteten Doppelchiton an. Unter den (seltenen) Bronzen von Hagia Sostis findet sich eine Mädchenfigur (schwerlich Göttin), welche einen Mohnstengel trägt (Mitth. a. a. O. S. 169; Scepter von derselben Form s. auch Mitth. IV S. 155 und Arch. Ztg. 1881 Tf. 2, 2); den Mohn wollte Hirschfeld (*Bull. d. Inst.* 1873 S. 163) auch an dem Attribute der Agathokleia erkennen. Aber auch andere Blumen sind im Demeterdienste nachweisbar; so Lilien und Narcissen (vgl. Stephani, *C. R.* 1865 S. 15fg., Mitth. d. Inst. IV S. 171); bei den Chthonien in Hermione erwähnt Pausanias (II, 35, 5) Kränze aus Kosmosandalos, was er für eine Art Hyacinthe hält. Neben den „grossen Göttinnen" von der Hand des Damophon in Megalopolis hatte derselbe Künstler zwei Mädchen dargestellt, welche je einen Korb voll Blumen auf dem Kopfe tragen (Paus. VIII, 31, 2). Auf den Thonreliefs von Lokroi in Italien (vgl. Müller-Wieseler Denkm. II, 856) sieht man Blumen in der Hand des thronenden Hades.

[2]) Eine Zeichnung desselben, welche Herr Gilliéron damals anfertigte, befindet sich im Apparat des Institutes zu Athen.

Als äusserliches Kriterium für das Gemeinsame in den bisher aufgeführten peloponnesischen Culten der grossen Göttinnen, welche sich etwa als pelasgisch-dryopische den eleusinischen gegenüberstellen lassen, dürfte der hervorragende Antheil des in der eleusinischen Auffassung zurücktretenden Hades gelten. Die attisch-eleusinische Lehre war bekanntlich vorzugsweise in Messenien eingeführt. In Lakonien erhält Demeter den Beinamen der „eleusinischen“ nur einmal ausdrücklich (Paus. III, 20, 5) und anscheinend ausnahmsweise.

Als dritte Gruppe gesellen sich in Arkadien (Thelpusa, Phigalia) die uralten Vorstellungen von der Demeter-Erinys in ihrer Verbindung mit Poseidon hinzu.

Es ist vielleicht nicht Zufall, dass die verhältnissmässig spärlichen Votivreliefs, welche der Peloponnes bisher geliefert hat, die attischen an reichem und belehrendem Inhalt vielfach überragen, wiewohl die entwickelte äussere Form derselben und somit vielleicht auch ihr Gebrauch, ebenso wie der freie Stil (vgl. Furtwängler Mitth. d. Inst. III S. 296 ff.) gerade von Attika entschieden beeinflusst erscheint. Es wäre denkbar, dass diese Gattung gerade hier in Folge der stärkeren Nachfrage und Production mehr abgeschliffen, formelhafter geworden ist, während die an vielen Punkten der Halbinsel minder allgemeine Anwendung derselben jedem einzelnen Stück ein individuelleres Gepräge verlieh.

Die Beschreibung des zweiten, aus Sparta stammenden Reliefs (Taf. 13, 2) findet sich Mitth. II S. 419 ff. unter n. 260 unseres Katalogs. Die tektonische Form desselben, ein rings herumlaufender erhöhter Rand, ist wenig charakteristisch, würde sich aber am ehesten mit der Annahme vereinigen, dass unser Monument bestimmt war, in die Wand (eines Heroon?) eingelassen zu werden.

Was die Deutung angeht, so werden wir uns diesmal begnügen müssen, die Sphäre des Dargestellten im Allgemeinen zu bezeichnen und einiges verwandte Material unter den gleichen Gesichtspunkt zu rücken.

Jeder empfindet wohl bald, dass die beiden sitzenden, trotz ihrer Bekränzung wenig idealen Gestalten keinen uns bekannten Göttertypen entsprechen; vielmehr wird der mit den älteren und jüngeren Serien spartanischer Reliefs Vertraute sofort an die heroischen Figuren vom Kreise der „Kantharosreliefs“ erinnert, deren Erklärung nun wohl den Meisten gesichert erscheinen wird.[3])

Namentlich dürfte sich die bartlose, sitzende Figur mit dem Kantharos, welche weder „Dionysos“ noch „Asklepios“ sein kann, anderswo kaum einreihen lassen; vergl. dazu besonders den Aristokles Mitth. d. Inst. IV Tf. 8, 2 und den Mikos, Arch. Ztg. 1881 S. 294, M. — Der in der Mitte stehende, auch durch die Grössenverhältnisse ausgezeichnete Jüngling kann um der Lanze willen schwerlich ein Oinochoos sein; nach der Zeichnung ist es mir jetzt wahrscheinlicher, dass derselbe in der Rechten nicht eine Kanne, sondern etwa ein oder ein Paar Sprunggewichte trägt[4]).

Da die dritte Figur zur Rechten etwas Greisenhaftes hat, so könnte man an Repräsentanten dreier Generationen eines Geschlechtes denken[5]).

Einigermassen verwandt nach Composition und Ideengehalt erscheint unserem Monumente zunächst das bekannte Relief Giusti zu Verona (Millin, *Mon. inéd.* Tf. 71, 1 = Welcker, A. Denkm. II Tf. II, 18 = Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchron. Tf. II, 6), wiewohl den rechten Sitzplatz eine Frau einnimmt. Die Figuren in der Mitte mit Lanze, Schwert und Schild (?) gehören hier allerdings zum dienenden Personal.

Sodann nennen wir ein stark verscheuertes Flachrelief aus Athen (jetzt in der Pinakothek der

[3]) Vergl. Mitth. d. Inst. IV S. 163 und Arch. Ztg. 1881 S. 293 ff., dazu das jüngst Mitth. d. Inst. VII Tf. 7 publicirte Relief.

[4]) Eine gewisse Aehnlichkeit dieser Gestalt mit dem polykletischen Doryphorostypus ist nicht zu verkennen; ob dies Zufall sei, mag dahingestellt bleiben. Dasselbe gilt für den einschenkenden Knaben auf zahlreichen Heroenmahl-Reliefs des entwickelten Stiles, welche das Motiv des praxitelischen Satyrs (vergl. die Dresdener Statue; im Relief auch Mitth. d. Inst. II Tf. 3) zu wiederholen scheinen.

[5]) Derselben Altersabstufung begegnen wir auch in den drei sitzenden, männlichen Figuren des Harpyienmonumentes aus Xanthos. Gemälde, als *cognatio*, *συγγενικόν*, *καταγωγὴ τοῦ γένους* u.s.w. bezeichnet, siehe bei Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. II S. 133.

Propyläen; vergl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen n. 6980), dessen äussere Aehnlichkeit noch auffälliger ist: rechts und links ein Sitzender, in der Mitte eine stehende Figur (mit Kanne?). Ueber die Zeit des Reliefs konnte auch ich zu keinem sicheren Schlusse gelangen.

Endlich bildet, mehr nach der geistigen Seite hin, aber auch durch die gleiche Fundstelle vereinigt, ein nahes Seitenstück zu unserem Denkmal das spartanische sogenannte „Orpheusrelief", welchem wir bereits in unserem Kataloge (unter n. 259, Mitth. d. Inst. II S. 419fg.) seinen Platz neben dem anderen zugewiesen haben[6]). Wie das Veronenser Relief scheint es zugleich musische und kriegerische Tüchtigkeit zu verherrlichen. Die nähere Besprechung bleibt am besten bis zu gelegentlicher Publication verschoben.

Auch wenn wir die Beziehungen, welche diese ganze Klasse der heroischen Denkmäler, ältere und jüngere, durchweben, richtig erkannt oder besser geahnt haben, so bleibt immer noch der dringende Wunsch übrig, dieselben dereinst greifbarer formuliren zu können: die zu Grunde liegenden Vorstellungen in ihrem Ursprunge und ihren Wandelungen zu verfolgen, Art und Ort der Weihung, sowie die besonderen Veranlassungen besser zu ergründen. Diese Aufgabe hat für die monumentale Forschung einen um so grösseren Reiz, als sie nirgends mehr auf ihre eigenen Mittel angewiesen ist; dabei gilt es ganze Ideengebiete aus volksthümlichster Quelle wiederzugewinnen, über welche die schriftliche Ueberlieferung sich höchst schweigsam verhält oder zu verhalten schien. Eine umfassende, mit reichem Publicationsmaterial ausgestattete Recension aller in Betracht kommenden, zum Theil local verschiedenen Kategorien der „heroischen Reliefs" (vgl. Mitth. IV S. 164ff.) gehört zu denjenigen wissenschaftlichen Unternehmungen, für die man von leitender Seite her den Anstoss wünschte.

Arthur Milchhoefer.

[6]) Einen Gipsabguss besitzt auch das berliner Museum (No. 216 L).

ÜBER EINIGE
MIT DEN SCULPTUREN VON OLYMPIA VERWANDTE WERKE.
I. DER DORNAUSZIEHER.

(Tafel 14.)

Den Anlass, die capitolinische Bronzefigur des Dornausziehers von Neuem zu besprechen, giebt mir eine Beobachtung, welche sich mir vor mehreren Jahren aufgedrängt und seitdem bei jeder neuen Prüfung bestätigt hat, ohne dass ich sie bisher ausgesprochen finde. Die, wie ich meine, einleuchtende Verwandtschaft der Kopftypen des Dornausziehers und der Mittelfigur aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia wird als Prüfstein für die so weit auseinander gehenden Vermuthungen über die Entstehung des Dornausziehers gelten müssen. Wenn danach der Schluss auf die Epoche sich einfach ziehen lassen wird, so bleibt dagegen die Bestimmung der Schule zunächst noch offen, da eine Einigung darüber, welcher Schule die olympischen Sculpturen selbst angehören, bisher nicht erfolgt ist. Es wird also der Versuch zu machen sein, ob etwa umgekehrt irgend ein Rückschluss vom Dornauszieher auf die olympischen Sculpturen möglich ist, und ferner, ob sich andere Vergleiche auffinden lassen, welche unsere Einsicht in diesen Fragen zu fördern geeignet sind. Ich werde mich dabei bemühen, das thatsächlich Gegebene von den Versuchen zur Erklärung desselben bestimmt zu sondern: ich hoffe, dass es mir dadurch gelingen wird, weder mir selbst noch Anderen den Weg zu weiterem Lernen am thatsächlich Gegebenen zu verlegen oder auch nur zu verleiden.

Winckelmann[1]) spendet dem Dornauszieher nur gelegentlich zugleich mit dem Camillus des Capitols das allgemeine Lob, diese beiden Knaben seien 'gross wie die Natur dieses Alters', während Meyer dazu anmerkt: 'Unserer Ueberzeugung zufolge verdient der sitzende Knabe, welcher sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, noch höhere Achtung als der vorerwähnte Camillus. Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lippen, wie auch die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein griechisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen.' Welcker[2]) hat die Worte: 'Hagere Formen, etwas lässiges in den angelegten Händen. Hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist; bewundernswerth ist der Ausdruck von Aufmerksamkeit im Gesicht.' Er hat also hier den an sich schon dehnbaren Begriff der 'besten Zeit' vorsichtig nur zum Mass der Werthschätzung benutzt und nicht eben viel bestimmter klingt es, wenn er bei Anführung des Mädchens mit den Astragalen sagt[3]): 'Werke von dieser liebenswürdigen Art, wie dies Kind, der Dornauszieher, das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle.' Brunn hat in der Künstlergeschichte (1857), wo er Boethos bespricht, auch den Dornauszieher beiläufig angeführt[4]), in den folgenden Worten: 'Die drei statuarischen Werke, welche von diesem Künstler angeführt werden, sind Figuren von Kindern, unter denen eins, der Knabe mit der Gans uns noch in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist. Hier haben wir also im Gegensatz der gewaltigsten Werke, welche unser Inneres tief erregen müssen, die höchste Naivität, Werke, an welchen auch das kindlichste Gemüth seine Freude haben wird, welche darum aber auch weniger zu öffentlichen Monumenten geeignet, als bestimmt erscheinen, in der Musse des Privatlebens Erheiterung und Lust zu gewähren ... Leider fehlen uns weitere Nachrichten, um in dieser Periode den Umfang derartiger Kunstthätigkeit weiter zu verfolgen, in welche sich z. B. der dornausziehende Knabe des Capitols vortrefflich einfügen würde.' Weiter ging Overbeck in seiner Geschichte der griechischen Plastik (1859. 1870): er vermuthete, dass der Dornauszieher auf Boethos selbst zurückgehen möge[5]).

In anderer Weise als Welcker knüpfte Friederichs[6]) an Meyer's Anmerkung zu Winckelmann an. Er hebt hervor, dass der Einschnitt am Lippenrande freilich nicht entscheide, da man ihn auch an römischen Werken finde. Er bezieht sich vielmehr als auf ein Merkmal auf die Behandlung des Haares, nach welcher der Dornauszieher dem betenden Knaben — der seinerseits mit dem Apoxyomenos übereinstimme — der Zeit nach vorangehen müsse. Offenbar übrigens ging Friederichs in seinem Zeitansatz noch weiter zurück, als dieser Vergleich allein es nöthig machen würde. Dies zeigt die Fassung seiner Worte: 'Der Knabe ist beschäftigt, sich einen Dorn aus dem Fuss zu ziehen, und die etwas aufgeworfenen Lippen sind charakteristisch für eine gespannte Aufmerksamkeit. Die Figur ist mit höchster Objektivität ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden dargestellt. Hinsichtlich der Zeitbestimmung hat man dies Werk mit einer der alexandrinischen Zeit angehörenden Gruppe — einem Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt — zusammengestellt, allein mit Unrecht. Denn die Anordnung der Haare ist noch weit entfernt von der zufälligen Natürlichkeit, die nach Alexander üblich war, sie stimmt vielmehr mit der stilisirenden Weise der früheren Zeit. Die Figur ist vermuthlich ein Originalwerk, mehrere Marmorcopien sind davon erhalten.'

Lysipp als Zeitgrenze, vor welche der Dornauszieher fallen müsse, hatte schon E. Q. Visconti angegeben[7]); als Zeitgrenze, nach welcher die Entstehung zu setzen sei, nannte er Chabrias. *'L'anti-*

[1]) Geschichte der Kunst VII, 2, 18.

[2]) Das akademische Kunstmuseum zu Bonn [2] No. 39 (mit einem handschriftlichen Zusatz Welcker's).

[3]) Ebd. No. 81.

[4]) I S. 511.

[5]) II [1] S. 100f. 128. II [2] S. 127. 157.

[6]) Bausteine No. 501.

[7]) *Opere varie* IV S. 163—165.

quité incontestable de cet ouvrage me porte à croire qu'il représente un jeune vainqueur aux courses du stade, qui vraisemblablement avait éprouvé en courant le même accident que le prétendu explorateur, et qui malgré ce désavantage venait de remporter la palme. L'usage de rappeler par la pose ou par l'action des statues militaires et athlétiques quelqu'une des circonstances qui avaient accompagné la victoire, s'était établi dans la Grèce vers la centième olympiade, à l'occasion de Chabrias ... La nudité absolue de cette figure convient à la statue d'un athlète. Ses formes, quoiqu'un peu maigres, réunissent à beaucoup d'élégance la vérité la plus exacte: on dirait que le modèle a été moulé sur la nature vivante. La pose du jeune homme, qui assis et courbé parait mettre toute son attention à tirer une épine de son pied gauche, qu'il tient posé sur le genou, est d'une naïveté et d'une grâce qu'on ne se lasse point d'admirer. Cet ouvrage peut avoir été exécuté dans les soixante années qui s'écoulèrent entre l'âge de Chabrias où l'on commença à faire les statues des athlètes dans les attitudes caractéristiques, et celui de Lysippe, dont le style plus moëlleux et plus idéal parut marquer les dernières bornes de l'art.'

Die bis hierher aufgezählten Versuche zur Bestimmung des Dornausziehers fand ich vor, als ich bei der Bearbeitung eines Verzeichnisses der Bonner Abgüsse auch diese Statue aufzuführen hatte[8]). Es war mir klar, dass sie mit dem Knäbchen, das die Gans erwürgt, nicht wohl zusammen gehören könne. Dieses anmuthige Werk zeigt die breite und freie Linienführung, welche ein allgemeiner Besitz der späteren griechischen Kunst ist; daneben sieht der Dornauszieher verschlossen, eigenwillig und eckig aus. Die nächsten Vergleichungspunkte, welche ich für diesen aufzufinden vermochte, waren die Werke, die ich der Schule des Pasiteles zugeschrieben hatte. Da ich des genrehaften Motives wegen geneigt war, den Ursprung des Dornausziehers nicht in sehr frühen Zeiten zu suchen und in der Behandlung des Körpers die Spuren später, nachlysippischer, Kunstweise zu finden meinte, so gerieth ich auf die Vermuthung, die unverkennbar alterthümlichen Züge in dieser Statue seien nicht naiv, sondern absichtlich hineingetragen, um den Reiz des genrehaften Motivs zu steigern, und es liege demnach in ihr ein vielleicht älteres, aber in einigen Dingen der pasitelischen Schule verwandtes Werk vor. Ich habe diese Vermuthung, wie ich meine, in bescheidenster Weise und fast fragend vorgetragen — ich bin mir nicht bewusst, dabei oder bei meinen Untersuchungen über Pasiteles etwas geheimnisvoll Schleierhaftes[9]) verkündet oder etwas den Fortschritt der Wissenschaft Schädigendes verübt zu haben.

Nach den Bemerkungen im Bonner Verzeichniss haben zunächst, ungefähr gleichzeitig aber unabhängig von einander, Brizio[10]) und Furtwängler[11]) dem Dornauszieher Erörterungen gewidmet. Sie kommen darin überein, ihn für ein echt alterthümliches Werk des 5. Jahrhunderts zu halten; aber Furtwängler erklärt ihn für ein Werk der myronischen Schule, Brizio für ein solches des Kalamis. Nicht lange darauf wurde der Castellanische Dornauszieher bekannt, der jetzt im Britischen Museum steht. Robert[12]) hat die Veröffentlichung in den *Monumenti* mit einem Aufsatz begleitet, in welchem er die Castellanische Statue als die Originalschöpfung etwa der pergamenischen Schule, die capitolinische Bronze als eine archaisirend akademische Umbildung der pasitelischen Schule zu erweisen sucht. Aehnlich urtheilten Michaelis[13]), Oertel[14]) und Curtius[15]), mit den Unterschieden jedoch, dass Oertel durchaus mit Robert übereinstimmt, Michaelis die Umbildung einer der pasitelischen ähnlichen aber älteren Schule zuzuschreiben

[8]) Das akademische Kunstmuseum (1872) No. 399.

[9]) Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon (Berlin 1880) S. 11: '... Aus der unmittelbar packenden realistischen Gestalt sollte man später jenes gebundene, dem Kreise des niedern aber ergreifenden Lebens entrückte Bild geschaffen haben? Man that wohl, diesen angeblichen Vorgang in den mystischen Schleier Pasitelischer Schule zu hüllen.'

[10]) *Annali dell' Inst.* 1874 S. 63ff. [Ebenso Lange, Athen. Mitth. VII S. 205.]

[11]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Berlin 1876.

[12]) *Annali* 1876 S. 124ff.

[13]) Archäol. Zeitung 1877 S. 127.

[14]) Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerei bei den Hellenen, Leipziger Studien II (1879) S. 28ff.

[15]) Archäol. Zeitung 1879 S. 21f.

geneigt ist, während Curtius zwar mit Robert die capitolinische Bronze für pasitelisch, ihr in der Castellanischen Statue erhaltenes Vorbild dagegen für myronisch erklärt. Ich kann mir kaum denken, dass er an dieser letzteren Bestimmung noch festhält.

Umgekehrt fand Furtwängler in der Castellanischen Statue den Beweis für die Richtigkeit seiner Ansicht von der Ursprünglichkeit der capitolinischen Bronze: 'Wir halten uns an die nachweisbare Entwickelung, wonach die Uebersetzung idealer allgemeiner Fassung in realistische und speciell in ländlich-bäurische gerade der hellenistischen Kunst eigen ist[16]).' Dies letztere und überhaupt die Thatsache, dass in der Regel das Einfachere auch das Aeltere ist, wird freilich auch Robert und Michaelis nicht verborgen gewesen sein.

Murray[17]) ist geneigt, Furtwängler zu folgen. Auch Loeschcke[18]) hat gelegentlich hingeworfen, dass er den Dornauszieher für ein Werk des fünften Jahrhunderts halte, während Overbeck in der letzten Bearbeitung seiner Geschichte der griechischen Plastik[19]) sich mit besonderer Lebhaftigkeit dahin entschieden hat, die Castellanische Statue sei eine ursprüngliche Schöpfung der Diadochenzeit, die capitolinische Bronze eine pasitelische Umbildung.

Seitdem ist wiederum eine, freilich beträchtlich kleinere Wiederholung bekannt geworden, die Rothschild'sche Bronze, welche aus Sparta stammt. Rayet[20]) hat dieses und die beiden anderen Exemplare einer ausführlichen Erörterung unterzogen. Sie führt ihn zu dem Schlusse, dass die Rothschild'sche Bronze dem Urbild am nächsten komme, für dessen Entstehung er die Jahre 430 und 350 als Grenzen ansetzt. Dieses Urbild gehöre der argivischen Schule an. Eine erste freie Copie liege in der Castellanischen Statue vor, eine Umbildung

[16]) Der Satyr aus Pergamon S. 11.

[17]) *A history of Greek sculpture from the earliest times down to the age of Phidias* (London 1880) S. 227 ff.

[18]) Deutsche Litteraturzeitung 1881 Sp. 446.

[19]) Geschichte der griech. Plastik II³ S. 144 f. S. 183.

[20]) *Monuments de l'art antique*, *livr.* IV (Paris 1882) mit Abbildungen aller drei Exemplare. Die Rothschild'sche Bronze ist von drei Seiten abgebildet in der *Gazette archéologique* 1881. 1882 mit einer kurzen Erläuterung von J. de Witte S. 127—131.

durch die pasitelische Schule in der capitolinischen Bronze.

Furtwängler's Rückführung des capitolinischen Dornausziehers auf Myron oder myronische Schule und Richtung ist mir immer besonders unglücklich erschienen. Aber ich bin seit lange an meiner eigenen Zeitbestimmung irre geworden: Friederichs' Empfindung hat sich auch hier bewährt und ich glaube, dass Furtwängler und Brizio, was die ungefähre Zeitbestimmung angeht, das Richtige getroffen haben. Ich kann nicht finden, dass ich mich in der Beobachtung der Verwandtschaft mit den von mir der pasitelischen Schule zugetheilten Werken getäuscht habe. Aber die Entdeckungen in Olympia haben mich darüber belehrt, dass Vieles von den Eigenthümlichkeiten jener Werke, was ich, im Gegensatz zu Conze, nur aus einer späten Epoche erklären zu können meinte, vielmehr nur nicht-attisch ist. Und wenn ich fortfahre die pasitelische Schule für eine inschriftlich bezeugte Thatsache zu halten, so bin ich ängstlicher geworden, die Grenzen des Eigenen und Fremden in den Typen und Formen jener Werke bestimmt anzugeben[21]). Vor allem aber bin ich nicht mehr geneigt, aus einer allgemeinen Verwandtschaft sofort auf eine Schöpfung dieser oder einer ähnlichen Schule oder Kunstrichtung zu schliessen, statt zunächst zu prüfen, ob diese Verwandtschaft nicht vielmehr eine solche mit den archaischen Vorbildern der pasitelischen Schule sei.

Brizio hat sich das Verdienst erworben, eine photographische Abbildung des Kopfes des Dornausziehers für sich allein, von vorn und von der Seite gesehen, mitzutheilen. Durch sie habe wenigstens ich zum ersten Male eine Vorstellung von dem Typus des Kopfes erhalten. Es ist bekanntlich sehr schwer bei dem Dornauszieher den Augenpunkt ausfindig zu machen, von dem aus er am vortheilhaftesten wirkt. Die Abgüsse, welche ich benutzen konnte, standen zufällig immer ziemlich niedrig und wie man sie auch stellen mag — das Gesicht lässt sich kaum anders als in einer gewollten

[21]) Lehrreich war mir auch der Aufsatz Flaschs Archäol. Zeitg. 1878 S. 119 ff.

Schrägheit betrachten. Ein Abguss des Kopfes allein, und ich meine auch schon die Abbildungen in den *Monumenti X,* 2 und auf unserer Tafel machen deutlich, dass hier das archaische Gepräge weit über das hinausgeht, was von archaischen Zügen z. B. in dem Kopf der Stephanosfigur vorliegt: es ist ein völlig und einfach archaischer Typus. Da der Kopf nicht dazu bestimmt war, gerade aufgerichtet gesehen zu werden, so könnte nichts Auffälliges darin gefunden werden, wenn er, gerade gerichtet, vernachlässigt, unvollkommen, sonderbar, ungleichmässig, schief aussähe. Aber man kann doch nicht annehmen, dass eine Vernachlässigung der nicht mit in Rechnung gezogenen Augenpunkte durch einen Zufall gerade in einen rein archaischen Typus umgeschlagen wäre. Von dem Haare hatte ich bemerkt, dass es schön und zierlich, mit Eleganz und in den Spitzen der Locken selbst nicht ohne Freiheit gearbeitet, aber in der Anordnung schematisch sei. Es war mir besonders auffällig, dass die Locken nicht der Bewegung des Kopfes entsprechend vorwärts überfallen und ich meinte darin etwas von künstlicher Ueberlegung zu spüren. Ohne Zweifel ist darin nichts anderes als die Verlegenheit und naive Absicht der alterthümlichen Kunst zu suchen, das Gesicht nicht noch weniger sichtbar zu machen als dies schon an sich der Fall ist. In der Behandlung des Körpers meinte ich Spuren nachlysippischer Kunst zu erkennen. Wenn dies richtig wäre, so würde die Frage aufzuwerfen sein, ob wir Original oder Copie vor uns haben und was stilistisch Fremdes in die Copie hineingerathen sein könnte[22]). Aber ich werde mich darin einfach getäuscht haben[23]) und ich bin sogar zweifelhaft, ob die Abgüsse, welche ich benutzt habe, die Formen des Originals ohne jede Schädigung und Aenderung wiedergeben[24]). Von dem Original selbst habe ich leider keine irgendwie ausreichende Erinnerung. Eine mir vorliegende Photographie wie die Tafel bei Rayet lassen die Formen härter und schärfer erscheinen. Jeden Zweifel endlich schliesst für mich die Vergleichung mit dem Kopf der Mittelfigur aus dem olympischen Westgiebel aus. Wenn man unbefangen prüft, wird man nicht umhin können anzuerkennen, dass in dem Kopfe des Dornausziehers eine etwas ältere Stufe eben desselben Typus vorliegt, der in dem olympischen Kopfe vor Augen steht.

An myronische Art hat Furtwängler gedacht, an Kalamis Brizio, Loeschcke, wie ich von ihm weiss, wenigstens früher an Pythagoras[25]). Die Frage wäre gelöst, wenn die Anrufung der olympischen Sculpturen an sich Entscheidung brächte.

Von Myrons Kunst giebt eine schlechterdings sichere Vorstellung nur der Diskobol Massimi. Aber es sind schwerlich zwei griechische Köpfe von ungefähr gleicher Epoche vorhanden, welche einander weniger ähnlich sehen, als der Kopf des Diskobols Massimi und der des Dornausziehers; und von dem geschlossenen stolzen Rhythmos des myronischen Diskobols kann ich in der eckigen Linienführung des Dornausziehers so wenig finden als in den olympischen Giebeln. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der Künstler des Dornausziehers ausschliesslich auf eine packende Wiedergabe des der Natur abgelauschten körperlichen Motivs ausging, hat, wie die Erfahrung lehrt, von jeher einen starken Reiz ausgeübt. Der lebhafte Ausdruck des Momentanen, des Versenktseins in die Beschäftigung des Moments ist es, welche die Vergleichung gerade mit dem Diskobolen hervorgerufen hat[26]).

[22]) Für eine Copie erklären den Dornauszieher Furtwängler (Der Satyr von Pergamon S. 11) und Loeschcke a. a. O.

[23]) Nach Furtwängler's Bericht, Der Dornauszieher u. s. w. S. 100 Anm. 92 versichert Brunn an der Statue 'naturalistische' Züge nicht wahrgenommen zu haben, was nach dem Zusammenhang nur bedeuten kann, dass er nichts Lysippisches oder Nachlysippisches an ihr gefunden habe.

[24]) Ueber die Marmorrepliken, welche De Witte, *Gazette archéologique* a. a. O. S. 130 für modern erklärt, kann ich leider nicht aus eigener Kenntniss urtheilen.

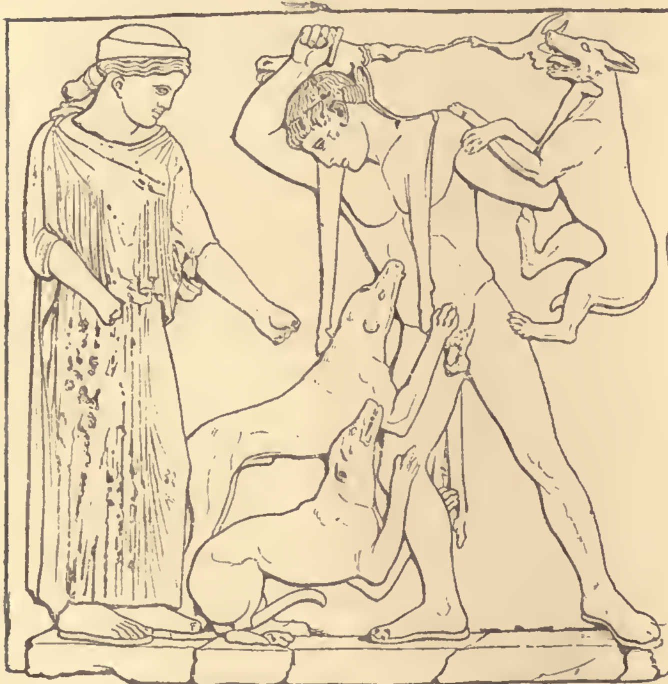
[25]) Loeschcke's Worte a. a. O. lauten: 'Dass dieser (nämlich der capitolinische Dornauszieher) die stilistisch etwas interpolirte Copie eines Originals aus dem 5. Jahrhundert sei, glaube ich jetzt auch. Unmöglich kann ich ihn aber, wie Furtwängler möchte, für myronisch halten, nicht einmal attisch wird er sein'.

[26]) Furtwängler's Begründung ist ähnlich wie die, welche Brunn, *Annali* 1879 S. 201 ff. angewendet hat, um den Münchener Athleten, der sich Oel auf die Hand tropft, als myronisch zu erweisen. Es ist ganz unmöglich, sämmtliche antike Kunstwerke, welche eine derartige Versenkung in die augen-

Aber man kann den Unterschied doch nicht wohl verkennen. Bei dem Diskobolen schliessen sich die Linien von jedem Augenpunkte aus zu einem harmonischen Bilde des Gesammtmotivs zusammen, dessen Flusse das Auge mit immer neuer Bewunderung folgt. Bei dem Dornauszieher ist eigentlich überhaupt kein Augenpunkt zu finden, von dem aus der Gesammtumriss der Figur rhythmisch geschlossen erscheint: das Auge wird an einzelnen Theilen festgehalten und auf- und abgeführt, ähnlich, wenn auch nicht so peinigend, wie z. B. bei dem Kauernden, der den Fuss mit der Hand anfasst, aus dem olympischen Ostgiebel — es sieht doch aus, als ob der Künstler das Ideal des myronischen Rhythmos, wie es sich im Diskobolen offenbart, entweder überhaupt noch nicht gekannt oder wenigstens nicht erstrebt habe.

Kalamis ist vor der Hand nichts als ein Name. Ich halte es für sehr wohl möglich, dass er der Kunstart der olympischen Sculpturen nahe stand. Aber für jetzt kennen wir weder seine Heimath, noch seine Weise zu arbeiten; es ist eben bisher nicht gelungen, ein erhaltenes Werk auf ihn zurückzuführen und es ist fraglich, wie viel man aus dem litterarisch über ihn Ueberlieferten schliessen darf[27].

Loeschcke's Gedanke an Pythagoras hat etwas Bestechendes — *hic primus nervos et venas expressit*





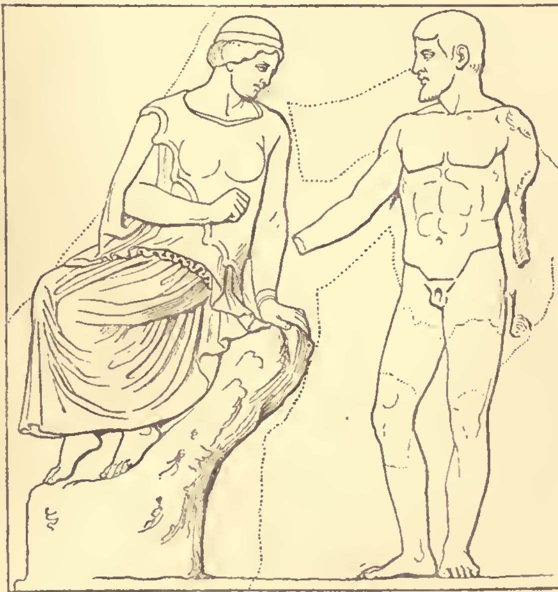
capillumque diligentius steht bei Plinius, während der gegen Myron gerichtete Tadel *capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset* in der ciselirten Behandlung am Kopf des Diskobolen Massimi seine Erklärung findet. Eine äussere Bestätigung der Loeschcke'schen Vermuthung liegt bisher nicht vor. Aber sie erscheint mir um so mehr beachtenswerth, als ich auch in den Sculpturen des olympischen Zeustempels Spuren zu finden meine, welche nach Westen deuten.

Jeder Blick auf die Listen der Sieger und Weihgeschenke lehrt, wie sehr Olympia Sicilien und Grossgriechenland angehörte. Die Gleichartigkeit der Gewohnheiten des architektonischen Schmuckes steht fest. Es ist nur natürlich, wenn sich weitere Vergleichungspunkte herausstellen. Mit den Bruch-

blickliche Beschäftigung darstellen, auf Myron zurückzuführen. Bei der Münchener Figur kommt noch ganz Anderes dazu und dennoch wird sie doch schwerlich Myron selbst angehören. Vergl. meine Bemerkungen Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes S. 13 f.

27) Vergl. Klein, Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich V S. 85 f.

stücken der Giebelreliefs vom Schatzhaus der Megarer sind nahe verwandt einmal einige alterthümliche Terracottareliefs von der sogenannten 'melischen' Sorte, dann, von grosser Sculptur, die Metopen von Selinunt: die Gigantenmetope vom Heraion und auch die beiden Metopenhälften vom Tempel *F*, bei deren einer der erhaltene Gigantenkopf allerdings noch einen weit stärkeren Ausdruck des körperlichen Schmerzes zeigt — ich dachte deshalb in der That, dass man diese Kunstart, um sie zu bezeichnen, vorläufig 'megarisch' nennen könne. Eine ähnliche Wildheit, wie in der letztgenannten Metope von *F*, tobt in dem Westgiebel des olympischen Zeustempels. Mit derselben Rücksichtslosigkeit ist auch da ausgesprochen, was dre Künstler für Wahrheit hielt, mit einem urwüchsigen rohen Enthusiasmus, der vor dem Hässlichen nicht zurückscheut. Auch die Art, wie z. B. in der Selinunter Aktäonmetope Artemis ruhig, aber sichtlich in die Handlung eingreifend, mit vorgeneigtem Kopf, neben die wildbewegte Gruppe des Aktäon und der anspringenden Hunde gestellt ist, scheint mir unverkennbar denselben künstlerischen Sinn, dieselbe künstlerische Gewohnheit zu offenbaren, aus welcher heraus die Mittelfigur des olympischen Westgiebels mit der wilden Gruppe zu ihrer Rechten componirt ist. Aber lebt nicht auch in der olympischen Metope, welche Herakles stehend neben





der sitzenden Athena oder Nymphe zeigt, ein ganz ähnlicher Sinn, wie in der Selinunter Metope mit Zeus und Hera? Eine naive Grazie erkannte O. Müller in der weiblichen Gestalt der Heraklesmetope, eine Verbindung von 'ländlich Kräftigem, mit natürlicher Anmuth und sogar Zierlichkeit' Welcker; man darf es wohl eine etwas bäuerische Anmuth nennen. Aber verwandt, auch in dem Momentanen der Bewegung, ist doch auch der sitzende Zeus der Selinunter Metope.

Die angegebenen Vergleichungspunkte fügen sich nicht in die von Brunn ausgebildete Vorstellung einer nordgriechischen Kunst, welcher er die Giebelfiguren des olympischen Zeustempels zutheilt und welche Furtwängler[28]) zu derjenigen einer allgemein ionischen Kunst erweitert hat. Ich bin nicht unempfänglich für Brunn's Darlegungen und ich möchte gerade ihm die Beobachtungen, die sich mir ergeben haben, zur Nachprüfung vorlegen; ich glaube auch zu verstehen, was Furtwängler bei seiner Verallgemeinerung geleitet hat. Indess weiss ich in

[28]) Archäol. Zeitung 1882 S. 363f.

diesem Falle mit einer allgemein ionischen Kunst nicht viel anzufangen. Die 'ionische' Kunst hat doch ohne Zweifel auch im 5. Jahrhundert sehr Verschiedenartiges in sich geschlossen. Die Stammeseigenthümlichkeit ist ein überaus wichtiger Bestandtheil, vermuthlich die Grundlage der besonderen Kunstrichtungen und Kunstübungen. Aber die Grenzen der Stammesgenossenschaft fallen mit den Grenzen der Kunstschulen und Kunstübungen so wenig ohne weiteres zusammen, als z. B. mit denjenigen der Alphabete. Geographische Lage, Nachbarschaft und Verkehr üben ihre Wirkung. Unter mannigfach sich kreuzenden Bedingungen entstehen innerhalb desselben Stammes sehr verschiedenartige Gruppen. Ich kann mich deshalb mit dem Zauberwort 'ionisch' nicht beruhigen, so wenig als ich im Stande bin, in der notorischen Verschiedenheit der Nike des Paeonios von den Figuren des Ostgiebels mit Furtwängler leichtes Herzens eine selbstverständliche Fortentwicklung 'ionischer' Kunst zu sehen. Ich muss vielmehr darauf beharren, dass in der Ueberlieferung über die Künstler der Giebel bei Pausanias gegenüber dem Thatbestand der Funde, wenigstens was Paeonios angeht, eine offenkundige Schwierigkeit vorliegt — es ist selbstverständlich, dass damit der Glaubwürdigkeit der Ueberlieferung in Betreff des Alkamenes gleichfalls der Boden entzogen wird[29]), während wir im übrigen für den Kunstcharakter des Alkamenes bisher nur auf Schlüsse aus litterarischen Nachrichten angewiesen sind[30]) und sich an seinen Namen in der Ueberlieferung des Alterthums selbst eine Controverse geknüpft zu haben scheint[31]). Die Aufgabe ist demnach, die Monumente selbst um ihre Herkunft zu befragen.

Wenn sich meine Beobachtungen als richtig erweisen, so ist der einfache und natürliche Schluss der, dass die Sculpturen des olympischen Zeustempels entweder von der nämlichen Bildhauerschule herrührten, welche in Selinunt, also im Westen thätig war, oder doch von einer Bildhauerschule, welche mit jener im Westen thätigen nahe verwandt war, und mit ihr in lebendigster Wechselwirkung stand[32]). Dieser selben Schule oder Kunstart gehört, auf einer ein wenig früheren Stufe als die olympischen Giebel, der capitolinische Dornauszieher an.

Ich habe bisher von dem Inhalt dieser Statue einfach abgesehen. Wenn sich erweisen sollte, dass das Motiv einer Statue, welche der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehört, das ist, was man 'rein genrehaft' zu nennen pflegt, so wäre das eben eine Thatsache, mit der man fürderhin zu rechnen hätte. Sind doch genrehafte Sculpturen von grösster Meisterschaft — ich denke an die bewunderungswürdigen ägyptischen Figuren aus der Zeit des alten Reichs — längst vorhanden gewesen, ehe der erste griechische Bildschnitzer seine kindlichen Gestaltungsversuche machte. Indess berechtigen die bisherigen Erfahrungen dazu, die Frage aufzuwerfen, ob in dem capitolinischen Dornauszieher wirklich nur ein genrehaftes Motiv vorliege. E. Q. Visconti hielt es für selbstverständlich, dass dies nicht der

[29]) Vergl. Deutsche Litteraturzeitung 1881 Sp. 527f. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis diss.* (Bonn 1881) These XIII: '*Pausanias* II 11, 8 *quas statuas Titanae* ἐν τοῖς ἀετοῖς *templi Aesculapii positas fuisse dicit, re vera acroteria fuerunt. Simili errore Paeonium et Alcamenen pro artificibus statuarum in fastigiis templi Jovis Olympiaci positarum accepit*'. R. Foerster, Rhein. Mus. N. F. XXXVIII (1883) S. 421ff.

[30]) Vergl. Brunn, Die Sculpturen von Olympia II, in den Berichten der Münchener Akademie 1878, S. 460. 465f.

[31]) Dies wird man aus des Plinius Bekräftigung *quod certum est* wohl schliessen dürfen.

[32]) Furtwängler Archäol. Zeit. 1882 S. 364 Anm. 101 schreibt: 'Gegen die Willkür die olympischen Giebel für "peloponnesisch", "argivisch", "grossgriechisch" oder dergl. zu erklären, wie dies mehrfach geschehen ist, kann nicht energisch genug Stellung genommen werden.' Worauf sich dieses 'grossgriechisch oder dergl.' bezieht, ist mir nicht deutlich. Bei der neuerdings sich einstellenden Gewohnheit aus dem zufälligen Anlass der Erklärung irgend eines einzelnen kleinen oder grossen Kunstwerks zu gleicher Zeit ungefähr alle bekannteren Probleme der antiken Kunstgeschichte beiläufig mit einigen Worten zu beleuchten, wird es verzeihlich sein, wenn ich irgend eine derartige Bemerkung übersehen habe; aber es würde mir auffällig sein, wenn ich sie gelesen und nicht im Gedächtniss behalten hätte, da ich seit lange auf den Gedanken der Möglichkeit eines Zusammenhangs mit dem Westen gerathen bin und diesen Gedanken in einer für weitere Kreise bestimmten, im Juli 1881 geschriebenen, erst jetzt ausgegebenen Skizze angedeutet und mehrfach in Vorlesungen und im Gespräch ausgeführt habe. Uebrigens handelt es sich doch weder in diesem noch in andern Fällen darum, mit mehr oder weniger Energie 'Stellung zu nehmen', sondern keinen Weg unversucht zu lassen, der zur schliesslichen Feststellung der Wahrheit führen könnte.

Fall sei — in den Worten, die ich bereits angeführt habe. Er dachte sich einen Knaben, der beim Wettlauf sich einen Dorn in den Fuss getreten und dessen ungeachtet den Sieg erlangt habe[33]). So viel ich sehe unabhängig von Visconti ist Furtwängler auf die Vermuthung gerathen, der Dornauszieher könne einen 'Knaben im Dienste des Tempels' darstellen, der sich im heiligen Bezirk, den er mit blossen Füssen betreten habe, irgend etwas in den Fuss getreten, das er nun wieder herausziehe. Gewiss steht diese Vermuthung hinter derjenigen Visconti's zurück, da man für das Motiv eines Weihgeschenkes doch irgend einen besonders bedeutsamen Zug voraussetzen wird. Aber gerade 'abenteuerlich'[34]) wird man sie doch nicht nennen dürfen. Es scheint mir vielmehr natürlich, wie Visconti und Furtwängler zunächst nach einem besonderen Ereigniss der Sage oder Geschichte zu fragen, das den Anlass zu einem derartigen Weihgeschenk gegeben haben könnte. Der Gedanke Visconti's — aus dem übrigens die von ihm gewollte Zeitbegrenzung natürlich nicht folgen würde — lässt sich, so viel ich finde, äusserlich nicht bestätigen. Aber wenigstens eine Erzählung, in welcher der in den Fuss getretene Dorn eine bedeutsame Rolle spielt, ist aus dem Alterthum überliefert. Lokros empfängt von der Pythia den Orakelspruch, er solle da die Stadt gründen, wo er gebissen werde *ὑπὸ κυνὸς ξυλίνης*. Er tritt auf einen Hagebuttenstrauch, *κυνόσβατος*, und wird verwundet. Er muss verweilen und lernt die Orte kennen, an denen er die Städte der ozolischen Lokrer gründet[35]). So lässt sich die Erzählung nicht auf den Dornauszieher anwenden. Aber sie wird doch schwerlich nur in dieser einen, von Didymos herrührenden Fassung vorhanden gewesen sein; es wird vermuthlich noch andere ähnliche Erzählungen gegeben haben, welche auf eine bestimmte mythische oder mythisch-etymologische Vorstellung zurückgingen, die ich freilich nicht aufzuhellen im Stande bin. Ich vermag deshalb für jetzt einen sicheren Schluss nicht zu ziehen, aber ich halte es für sehr wohl möglich, dass die bildliche Darstellung des Dornausziehers auf irgend einen derartigen bestimmten mythischen Anlass zurückzuführen ist und erst später ausschliesslich durch den Reiz des Motivs wirkte, welcher die allmälige Umbildung hervorrief.

Auf unserer Tafel 14 ist an dritter Stelle abgebildet der Münchener Bronzekopf in der Glyptothek No. 302, wie die beiden andern nach einem Gypsabguss. Die Abbildung giebt leider von der ausserordentlichen Schönheit und Feinheit des Kopfes keine genügende Vorstellung, zumal in der Vorderansicht. Aber sie wird ausreichen, um die Verwandtschaft mit den beiden andern Köpfen einleuchtend zu machen. Flasch[36]) hat den Münchener Kopf unmittelbar auf Polyklet selbst zurückführen wollen, während Brunn[37]) sich früher, 'wenn nicht direct an die Kunstrichtung des Polyklet, doch wenigstens an die Schule des Pasiteles und Stephanos . . . ., welche dem Studium des Polyklet besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben scheinen', erinnert fand. Zuletzt[38]) hat Brunn die Wendung gebraucht, 'wenn es auch zu gewagt scheine, an ein Original aus der Zeit des Polyklet zu denken, so sei es doch vielleicht gestattet, in dieser Bronze nicht eine neu modellirte Nachbildung, sondern einen Nachguss, eine durch Abfor-

33) Rayet gegenüber hebe ich hervor, dass weder ich in der kurzen Notiz des Bonner Verzeichnisses versäumt habe Visconti's kleinen Aufsatz zu citiren, noch Robert unterlassen hat, dessen Vermuthung in Betracht zu ziehen.

34) Oertel a. a. O. S. 29. Zu vergleichen ist auch die Scene der Palästra auf dem Vasenbild Archäol. Zeitung 1879 Tafel 4.

35) Plutarch. *quaest. graec.* 15. Athenaeus II 82 p. 70 c. Vergl. Rose, *Aristotel. pseudepigr.* S. 504 f. und über die Genealogien Boeckh zu Pindar Olymp. IX 61, Girard, *De Locris Opuntiis* (Paris 1881) S. 2 ff., Luebbert, Bonner *Index scholarum* für 1882/83 S. 12. Bei Plutarch heisst es *ἐπάτησε κυνόσβατον, ἐνοχληθεὶς δὲ τῇ πληγῇ διέτριψεν ἡμέρας αὐτόθι πλείονας*, bei Athenaeus *καταμυχθεὶς τὴν κνήμην ὑπὸ κυνοσβάτου ἔκτισε τὴν πόλιν.* Das letztere sieht fast aus wie ein absichtlich hineingetragener Anklang an die *'Επικνημίδιοι*. Ein derartiger Orakelspruch würde übrigens doch besser als für die ozolischen Städte für die epizephyrischen Lokrer passen, denen eine dem Phalantos oder Taras entsprechende Gestalt nicht gefehlt haben wird; und gerade die grossgriechischen Städte sind es, bei deren Gründung die Orakel eine so grosse Rolle spielen.

36) Verhandlungen der Philologenversammlung zu Innsbruck S. 162 ff.

37) Beschreibung der Glyptothek (1868) S. 264 f.

38) Beschreibung der Glyptothek[4] (1879) S. 274.

mung über dem Original gewonnene Copie zu erkennen'. — Der Typus scheint mir eine deutliche Fortbildung desjenigen, welcher in den Köpfen des Dornausziehers und der olympischen Figur vorliegt. Sie kann sich vollzogen haben in der nämlichen Schule unter dem Einflusse dessen, was anderwärts geleistet wurde — oder, und dies möchte ich für wahrscheinlicher halten, eine andere Schule kann jenen Typus aufgenommen und in ihrer Weise umgebildet haben. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, dass dies irgendwo geschehen sei, ehe Phidias der attischen Kunst sein Gepräge aufgedrückt hatte oder, um zugleich vorsichtiger und bestimmter zu sprechen, ehe die Parthenonsculpturen vorhanden waren.

Bonn. REINHARD KEKULÉ.

ZUR ÄLTESTEN KUNST IN GRIECHENLAND.

Die Bemerkungen, welche O. Rossbach S. 169ff. dieses Jahrganges der Archäol. Zeitung zu einigen in meiner Schrift über die „Anfänge der Kunst in Griechenland" abgebildeten und besprochenen Gemmen (S. 55. 68. 80) und zu einem Goldringe (S. 35. 102) macht, verfolgen die Absicht, das Verhältniss der „orientalischen" Kunst zu denselben richtiger zu bestimmen als es mir gelungen ist. Da auch R. den griechischen Funden „Eigenthümliches" nicht abspricht und den Gedanken an Importation zurückweisen möchte, da andrerseits ich selber einen Zusammenhang nirgends geleugnet und an mehr als einer Stelle (S. 8. 55. 68. 120) sogar ausdrücklich betont habe, so bleibt als Objekt der Discussion doch wohl nur der Grad jener Verwandtschaft, bezw. des Einflusses übrig, welchen der Orient auf die ältesten griechischen Funde ausübte.

Rossbach also hat aus dem auch von mir vielfach benutzten Werke Lajard's *Recherches sur le culte et les mystères de Mithra* den Eindruck gewonnen, dass wenigstens jene „Inselsteine" und die Darstellung des Goldringes, wenn ich seine Meinung recht verstehe, nach assyrischen oder phönikischen Vorbildern copirt, vielfach freilich entstellt seien, jedenfalls überwiegend im Verhältniss mechanischer Nachahmung zu denselben ständen. Um dies zu erweisen, citirt R. aus dem bunten Materiale Lajard's als gleichwerthig „orientalisch" Alles, was ihm für seine Ansicht zu sprechen scheint. Doch ich will keinen Vortheil zu ziehen suchen aus dem Vorwurf eines unkritischen Verfahrens, welches so oft vor ihm geübt worden ist; ja wenn ich an dieser Stelle antworte, so geschieht es gerade deshalb, weil dieselben Begriffe vom „Orientalischen", dieselben Neigungen zu identificiren und zu vermischen statt zu unterscheiden und abzugrenzen das Eigenthum Vieler sind. Ich werde also alle Beispiele Rossbach's für „Orientalisches" im Sinne von Assyrisch oder Phönikisch gelten lassen und nur in einem äussersten Falle Einspruch erheben, wo er die Analogie persischer Gewandmotive gegen mich zu verwerthen sucht.

Die Berührungspunkte, welche R. zu nennen weiss, sind sehr verschiedener Art. Vollkommen Uebereinstimmendes existirt nirgends. Dafür findet er im Einzelnen, in Körperbildung, Gewandung, in Attributen oder Beiwerk, Anklänge auf, deren Werth wir zu prüfen haben werden. Nur wollen wir gleich bemerken, dass die assyrischen Cylinder unter diesem Gesichtspunkte meist das Unvollkommnere, Rudimentäre bieten würden und schon wegen ihrer besonderen Stilisirung einer mehr naturalistischen Kunst gegenüber als copirte Vorbilder nicht in Betracht kommen können; wie solche Nachahmungen aussehen, lehrt am besten die phönikische Waare, wie sie z. B. Cesnola aus Cypern publicirt hat. Dagegen reichen jene Darstellungen vollkommen aus, um einen gewissen Parallelismus in der Auswahl und Anordnung des Stoffes zu erkennen; dies wäre der „letzte Zusammenhang", auf den ich selber mehrmals hingewiesen habe und welcher R. nicht zu genügen scheint. Bildliche Schemata zu entlehnen, hat selbst die hellenische Kunst nicht verschmäht. Und was führte denn die Völker des Archipelgebietes überhaupt so früh zur Entwickelung der figürlichen Bildnerei, wenn nicht die Berührung mit dem Orient? Wes-

halb sollte es dann aber befremden, sie bei weitverbreitet gleichartiger polydämonistischer Grundanschauung ihre ersten Versuche zur Ausgestaltung des Phantastischen in ähnliche Formen giessen zu sehen?

Empfänglichkeit und Abhängigkeit sind gar verschiedene Dinge. Sehen wir zu, welche Art von Abhängigkeit des werthvollsten Erzeugnisses aus jenem Kreise der Gemmenkunst, des mykenischen Goldringes, Rossbach zu erweisen im Stande ist. Hier sitzt am Fusse eines Baumes eine Göttin, welcher vier grössere und kleinere weibliche Figuren theils adorirend [1]) theils Blumen tragend nahen. Die von R. (S. 171) angeführten und die verwandten Cylinder zeigen stets einen bärtigen Gott auf einem Thronsessel, in allen sicheren Fällen, wie die Vergleiche lehren, ein Gefäss (nicht Blume oder Frucht) oder symbolisches Attribut in Händen. Vor ihm steht regelmässig eine zweite unbärtige, doch männliche Figur, an dritter Stelle eine Frau mit erhobenen Unterarmen [2]). Die beiden letzteren Gestalten kommen auch auf andern Cylindern sehr häufig verbunden vor (vgl. z. B. Pl. XXXVIII); der Mann hier meist mit einem Opferthier im Arm, welches unser Typus nur Pl. XII, 16 aufweist; die Frau stets ohne Attribut, leicht erkennbar an dem Strichkleide und der konischen Kopfbedeckung; auch sie sind, wie bemerkt, ganze bestimmte Persönlichkeiten, mythische und wohl selbst göttliche Gestalten; wenigstens findet sich vor der Frau mehrmals eine kleine, knieende Figur (z. B. XVIII, 6. XXVI, 1, 3). Es könnte somit in Zweifel gezogen werden, ob wir es überhaupt mit Adorationsscenen zu thun haben; wäre es dennoch der Fall, so theilt jedes griechische Votivrelief die Aehnlichkeit des Goldringes mit assyrischen Cylindern, wogegen nichts einzuwenden ist. Wollte ich meinerseits Vergleiche anstellen, wie Rossbach, so wüsste ich nicht, was dem Bilde des Goldringes gegenständlich näher käme, als die Reliefscene von der Westseite des „Harpyienmonumentes“: eine sitzende Frau mit Blume und Frucht, welcher drei andre weibliche Gestalten mit denselben Attributen nahen. Auch an einige Reliefs auf Buccherogefässen könnte erinnert werden.

Soweit ergab sich eine totale Verschiedenheit der Scenerie, der auftretenden Personen und Attribute. Aber auch im Beiwerk soll auffallende Uebereinstimmung herrschen. Sonne und Halbmond füllen hier wie dort den oberen Raum aus, freilich in ganz verschiedener Stellung und Stilisirung (der Sonne). Die Wellenlinien darunter sind nur dem Goldringe eigen: ohne Zweifel der Ocean. Unter den „Inselsteinen“, auf denen auch Sterne vorkommen, findet sich ausserdem die Darstellung einer Sonne im Centrum, mit umkreisenden Fischen. Sollten wir uns dabei nicht vor Allem der homerischen Schildbeschreibung erinnern, welche doch wohl beweist, dass diese leicht verständliche Symbolik, sie sei nun dem Orient entlehnt oder nicht, dem Geiste jener Zeit nichts Fremdes war?

Die ganze Grundlosigkeit der R.'schen Beweisführung enthüllt sich aber in den Versuchen, auch das übrige, für den Goldring und die verwandte Kunst so charakteristische Beiwerk, die beschildete Figur [3]), die Löwenmasken [4]), die Doppelaxt [5]) aus dem Orient abzuleiten; ja bei dem Reichthum an Symbolen, welche derselbe entfaltet hat, ohne sie zu übertragen, giebt es kaum einen besseren Prüfstein für den wahren Sachverhalt.

Endlich soll die Frauentracht des Ringes und

[1]) Auch das Mädchen hinter der Sitzenden greift wohl nicht nach den Früchten des Baumes, womit eine Schwierigkeit (Anf. d. K. S. 136) beseitigt wäre.

[2]) Vgl. Lajard XII, 16. 18; XVIII, 8; XXVII, 8; XXXIV, 11; XXXIX, 1; XL, 7; LIV, 4; LIVb, 5. Dies der gewöhnliche Typus. Aehnlich, mit kleinen Abweichungen: XII, 7 (eine zweite Frau); XXVI, 2; LIV, 5, 6; (alle 3 Figuren männlich); LIVb, 7 (die weibliche Figur fehlt). Rossbach hält die zweite Figur für weiblich, vollkommen mit Unrecht. Frauen haben nie das kurz geschorene Haar dieser Gestalt, während andrerseits ein Zopf oder Haarschopf auch bei Männern vorkommt. Bärtig erscheint dieselbe übrigens auch: XII, 17; XXXIV, 11; XXXV, 5. Zudem ist die meist halb nackte Brust männlich, nur XVIII, 8 gerundet angegeben, was lediglich auf einem Versehen beruhen muss, da wir es immer mit derselben typischen Persönlichkeit zu thun haben.

[3]) Gesetzt Rossbach's Vergleich der stehenden Figur mit dem schwebenden Asshur wäre von Ferne berechtigt: spräche sich nicht gerade in dieser Unterschiebung die Absicht aus, einen anderen Sinn und Inhalt einzusetzen? — Gelegentlich sei bemerkt, dass die Form des Doppelschildes dieser Figur und anderer desselben Kreises (vgl. Anf. d. K. S. 34 n. 35. S. 38 n. 43. S. 145 n. 64) auch auf ägyptischen Denkmälern bisher nicht nachweisbar ist. (Mit Bezug auf Köhler, Mitth. d. Inst. VII, S. 246.)

[4]) Damit vergleicht er Lajard XL, 3. Weshalb nicht XXXII, 7? wo derselbe Gegenstand vollkommen deutlich wird: der gehörnte Kopf eines Opferrindes, welches oft genug in ganzer Gestalt wiederkehrt.

[5]) Dieses im Archipelgebiet so heimische Symbol belegt R. aus Laj. XL, 7! Hätte er sich die Mühe genommen Pl. XII, 16—18; XXVII, 8; XXXII, 7; XXXIV, 10 u. a. m. zu vergleichen, so würde er erkannt haben, dass der fragliche Gegenstand irgend ein candelaberartiges Geräth, nicht im Entferntesten aber eine Axt darstellt.

seiner Verwandten trotz meiner ausdrücklichen Unterscheidung nun dennoch identisch sein mit echt „orientalischen" Vorbildern. Als charakteristisch bezeichnete ich dort die Nacktheit des Oberkörpers, die starke Ausprägung der Brüste und die vertikale Theilung des Rockes zwischen den Füssen (woraus sich die schräge Richtung des Etagenbesatzes übrigens von selbst ergiebt). R. führt mir die zweite (mittlere) Figur aus jener typischen Reihe von Cylindern an. Die Brust sei „ganz oder fast ganz unbekleidet". Dies könnte beim Leser den Eindruck erwecken, sie sei bisweilen ganz nackt, was niemals vorkommt[6]); nur die halbe Brust erscheint öfter entblösst. Sodann ist das Untergewand in der Mitte nicht vertikal durch eine Falte getheilt, sondern die Ränder stossen von beiden Seiten nach Art eines Schlafrocks zusammen, so dass bisweilen auch noch ein Untergewand sichtbar wird (z. B. XII, 16 u. sonst). Die eine Hand ist gewöhnlich unter dem Schlitz verborgen. Schliesslich haben wir bereits Anm. 2 erkannt, dass diese Figur überhaupt keine Frau sondern einen Mann vorstellt.

Das vergebliche Bemühen Rossbach's hat die Berechtigung, in jener typischen Tracht vorläufig ein Kriterium zu sehen, von Neuem bestätigt. Reine Analogien finden sich nur bei andern weiblichen Figuren der „Inselsteine"[6]). Wenn R. es aber vorzieht, dieselben mit Lajard Pl. XXIX, 8. XLVII, 2. XLIX, 6. LI, 3 zu vergleichen, so beweist er, wohl unabsichtlich, nur für mich: diese „orientalischen Steine" enthalten ja Darstellungen in persisch-medischem Costüm! (Vgl. dazu „Anf. d. K." S. 98.)

Wie der mykenische Goldring in enger Gemeinschaft mit den „Inselsteinen" u. s. w. meines Erachtens einer Cultursphäre angehört, welche bei aller Fähigkeit Fremdes zu verarbeiten dennoch eine selbständige Bedeutung in Anspruch nimmt, so schliessen sich auch jene dämonischen Mischwesen (Anf. d. K. S. 55ff.), auf welche Rossbach an zweiter Stelle (a. a. O. S. 173ff.) eingeht, nach aussen hin zu einem eigenartigen, wohl umgrenzten Typus zusammen. Als eigenthümlich habe ich, abgesehen von Einzelnem, die Kopfbildung und den vogel- bezw. insektenartigen Leib betrachtet. Auf R.'s Vergleiche einzugehen, könnte ich an dieser Stelle ablehnen, da auch er directe Vorbilder nicht nachzuweisen vermag und sich auf den Versuch beschränkt, jenen Typus aus persischen Sculpturen herzuleiten. Lassen wir dieselben aber gelten, da sie, obwohl in übertragener Bedeutung und nicht ohne Abänderungen verwendet, immerhin entlehnt sein können, so sind diese Dämonen durchweg einfache oder zusammengesetzte Bildungen aus dem Körper des Stiers, des Löwen oder Panthers und eines starkbeinigen Vogels, vermuthlich des Adlers. Der Leib hat, abgesehen von Flügeln oder Schwanzfedern niemals etwas vogel- oder insektenartiges; der Kopf ist entweder der eines gehörnten Stiers, eines Adlers oder eines Raubthiers mit emporstehenden oder vorwärts geneigten Ohren. Ich constatire zunächst, dass die betreffenden Gemmen in allen diesen wesentlichen Punkten durchaus abweichen, obgleich ihre Künstler auch die genannten Thierarten sehr wohl zu charakterisiren verstanden[7]). Wie dann aber eine Verballhornung aus eben jenen Elementen zu den verhältnissmässig so constanten Bildungen auf unsern „Inselsteinen"[8]) geführt haben soll, ist schlechterdings nicht abzusehen. Und dieser auf mechanischem Wege ganz undenkbaren Metamorphose zu Liebe lässt R. die unverkennbaren Spuren directer Naturnachahmung völlig unbeachtet, auf welche schon der Gesammtcharakter dieser Kunst führen sollte. So schien mir namentlich der Körper der Heuschrecke wohl geeignet, manche Eigenthümlichkeiten in der Bildung unserer Mischwesen zu erklären (vgl. S. 65ff.). Ich bin bereits heute in der Lage, einige recht anschauliche Belege dafür beizubringen und will diese Gelegenheit deshalb nicht vorübergehen lassen.

In der athenischen Sammlung antiker Bleimarken, welche A. Postolakka *Annali* 1868 S. 268ff. beschreibt und zum Theil abbildet, findet sich neben Pegasos, Chimaira, Hippalektryon auch folgender Typus (*Mon.* VIII T. 52 n. 463. 464. S. 290): *Figura gradiens dm., cum capite formicae* (?), *cuius superior corporis pars formam humanam, inferior formam formicae* (?), *habet et cuius pedes pedibus avis palustris similes sunt; dextra botrum,*

[6]) Nicht blos bei der „persischen Artemis" auf diesen Gemmen; in jüngerer Zeit hat das Berliner Museum eine Gemme mit einer knieenden bogenspannenden Frau erworben, deren Tracht dieselben Merkmale aufweist.

[7]) Löwe: Anf. d. K. S. 55*b*; S. 81*b*. Stier: S. 55*d. e.* S. 78. 80. Am Kopf der Figur S. 55 c möchte R. freilich gern ein Horn entdecken (a. a. O. S. 175 Anm. 12); doch bleibt er selber unsicher.

[8]) Bisher sind es 8 Exemplare (S. 55. S. 68. S. 80), die zwar unter sich variiren, bei jedem weiteren Vergleiche aber ihre enge Zusammengehörigkeit erweisen.

ut videtur, sinistra bidentem transversum tenens. Fig. 464 ist ähnlich, sie schultert nur die *δίκελλα*. Der lange, unten spitze Unterleib und der Vergleich mit der Gemme bei Gori, *Mus. Flor.* II, 96, 3 (kurze Flügeldecken; auf der Schulter Tragholz, daran 2 Körbe) lehrt, dass es Heuschrecken, nicht Ameisen sind. Ein Blick auf die Abbildungen erweist so unverkennbare Aehnlichkeit mit den in Rede stehenden Wesen, wie, wenn der Vergleich gestattet ist, in zahlreichen Fällen ein Volksmärchen mit dem nächstverwandten Mythos.

Indem ich selber ein weithin gemeinsames Princip in der Ausbildung thiergestaltiger Dämonen zur Voraussetzung machte, wofür es doch wahrlich keines längeren Nachweises bedarf, legte ich erst Werth auf die Beobachtung, dass sich in unserem Falle wenigstens eine bestimmte Anpassung vollzogen habe und dass die Auswahl der Thiersymbolik mit derjenigen übereinstimme, welche auch in griechischer Zeit am vornehmlichsten nachklingt. Wie hier Vogel und Ross, die schnellsten Wesen, vorzugsweise dämonische Thiere geworden sind, so schien mir dort, auf den ältesten Gemmen, die Charakterisirung jener Mischgestalten durch Pferdeköpfe ganz besonders bedeutungsvoll, woran ich weitere Schlussfolgerungen knüpfte. Rossbach nun glaubt denselben jeden Halt dadurch entziehen zu können, dass er das Vorkommen pferdeköpfiger Bildung an dieser Stelle überhaupt bestreitet. Unbegreiflich erscheint mir zunächst, wie selbst äusserste Skepsis die Pferdeköpfe der von einer dritten Figur an den Mäulern gezügelten Wesen (S. 55 n. 44a) zu läugnen vermag. Aber freilich würde auch nur ein Zugeständniss seiner oben erörterten Ableitungstheorie ebenso verhängnissvoll werden, wie es weitere Consequenzen nach sich zieht. Betrachten wir nämlich, von diesem Beispiel ausgehend, die verwandten Gemmen in nachstehender Reihenfolge: S. 68 n. 46*a* (*b*[9]); S. 55 n. 44*c*, 44*e* (der Kopf von 44*d* ist zerstört), so hat man nur die Wahl, den Typus des Pferdes mehr oder minder geschickt wiedergegeben zu sehen, oder, wie R., zu behaupten, dass ein bestimmtes Thier gar nicht dargestellt sei. Auch nicht dargestellt werden sollte? Oder nicht wenigstens nach dem Vorbild eines wirklichen Thieres copirt? Und welches andere Thier könnte irgend als Vorbild gedient haben, wenn nicht eben das Pferd? Nur wer darauf besteht, den Ursprung dieser Typen in einer ganz willkürlichen, nicht einmal abgeleiteten Phantastik zu suchen, für die weder Assyrien noch Aegypten Belege darbieten, wird sich der einfachsten und nächstliegenden Deutung überheben können. Die Figur 44*b*, welche ich bisher nach demselben Typus deuten zu müssen glaubte, bin ich gegenwärtig selber geneigt, als Abart (Wolfsdämon?) zu betrachten, da auch der Rücken ausnahmsweise ohne Mähne oder Höckerkamm gebildet ist. Ebenfalls etwas entfernter steht auch das schweinsköpfige Mischwesen auf S. 80. Beide Fälle erweisen zunächst nur, dass auch andere Thiere in den Bereich dämonistischer Vorstellungen gezogen wurden, welche — kaum darf es als Zufall erscheinen — ebensowenig „specifisch orientalisch" sind als das Pferd, während sie mit letzterem in jeder Hinsicht gleichartig localisirt sind[10].

Anknüpfend an die Rolle, welche das Ross als mythisches Wesen spielt, habe ich versucht, unsere Gemmenbilder auf dämonistische Vorstellungsformen zurückzuführen, deren Fortentwickelung noch die hellenische Zeit erfüllt. Rossbach's Anmerkung No. 11 (S. 174) beweist nur, dass die von mir gegebenen Andeutungen für ihn nicht ausführlich genug waren; zu umfassenderer Darlegung, welche ich mit erweiterten Anschauungen und neuem Material vorbereite, ist hier nicht der Ort. Weshalb jene Wesen eines volksthümlichen oder mythisch-religiösen Hintergrundes in höherem Grade entbehren sollten als die entsprechenden ägyptischen, assyrischen, persischen Vorstellungen, die z. Th. noch im Epos fortleben, ist von vornherein nicht abzusehen[11].

Rossbach's Versuch kann bis auf Weiteres als eine Art Gegenprobe zu meinen Aufstellungen gelten[12]; ich hoffe, sie haben dieselbe bestanden.

[9]) In 46*a* ist auch der Unterkiefer dem des Pferdes vollkommen glücklich nachgebildet. Das Bohrloch, welches zwischen den Kiefern stehen geblieben ist, soll nach R. (S. 176) Fangzähne darstellen. 46*b* ist sehr abgerieben, im Typus aber doch vollkommen entsprechend 46*a*.

[10]) Vgl. auch die kunsttypisch analoge Entwickelung des dämonischen Schweines auf ältesten Münzen: der „Flügelsau von Klazomenai", welcher auf „kyzikenischen" Geprägen eine menschenleibige Flügelfigur mit Schweinekopf entspricht (Imhoof-Blumer, *Choix* Pl. III, 102); dazu die verwandelten Gefährten des Odysseus und das Auftreten derselben Elemente in der Silensbildung.

[11]) Vorläufig genügt es, noch einmal auf den hoffentlich nicht überschätzten Werth des ethnologischen Kriteriums hinzuweisen, welches in der Symbolik des Rosses liegt; auf die indirecten Analogien des persischen Hippalektryon und der indischen pferdeköpfigen Dämonen.

[12]) Vielleicht greift ein Anderer die Sache vom ägyptischen

Und so will ich mich denn auch darüber nicht beschweren, dass er einige aus ihrem Zusammenhang gerissene Typen auf den vagen Begriff des „Orientalischen“ prüft, ohne dem übrigen, für seine Zwecke freilich noch weniger ergiebigen Bilderkreise, mit welchem jene solidarisch verbunden sind, die mindeste Rücksicht zu schenken.

Standpunkte an, wozu heute die Versuchung beinahe noch grösser ist. Auch die „hittitische“ Kunst könnte bereits ins Feld geführt werden (vgl. *Transactions of biblical archaeology* Vol. VII).

Göttingen, Juli 1883. A. Milchhoefer.

MISCELLEN.

DIONYSOS VON KALAMIS.



Dr. Imhoof-Blumer hat aus seinem reichen Schatze schon 1877 in der Wiener Numismatischen Zeitschrift (IX S. 32) eine unter Marcus Aurelius geprägte Kupfermünze der Tanagräer veröffentlicht, welche, soviel mir bekannt ist, von Seiten der Archäologen keine weitere Beachtung gefunden hat, obwohl sie für griechische Kunstgeschichte von hervorragender Bedeutung ist, weil sie von dem Typus und der Aufstellung eines namhaften Bildwerks von Kalamis zum ersten Male eine Anschauung giebt. Der Güte des Besitzers, der Papier- und Siegelabdruck seiner Münze geschickt hat, ist es zu danken, wenn der vorliegende Holzschnitt das Gepräge etwas deutlicher wiedergiebt, als es bei der ersten Veröffentlichung gelang. Im Allgemeinen ist das Münzbild, wenn wir es mit ähnlichen Darstellungen alter Tempelbilder vergleichen, wie sie zuletzt von Gardner in den *Types of greek coins* T. XV zusammengestellt sind, durch Deutlichkeit und Schärfe der Umrisse ausgezeichnet. Es giebt uns nicht das Aeussere des Tempels, sondern eine Innenansicht; es ist eine im Innern eines Tempelgebäudes aufgerichtete Aedicula, in welcher unter einer von zwei Telamonen getragenen Holzdecke das Götterbild steht, für welches schon der Herausgeber in Pausanias IX, 20 den Commentar nachgewiesen hat. Es ist der Dionysos des Kalamis, ein angesehenes Tempelbild der Tanagräer, aus parischem Marmor, mit dem Triton gruppirt. Das Erste aber, was wir aus dem Münzbilde lernen, ist dies, dass Dionysos und Triton keine, von einem Meister componirte Gruppe bildeten; das Standbild war ein selbständiges Werk und Triton spätere Zuthat. Zweitens können wir jetzt mit Zuversicht behaupten, dass des Kalamis Dionysos jugendlich dargestellt war. Die Verjüngung der Olympier war damals schon in vollem Gange, und wir wissen ja auch von Asklepios, dass er von demselben Meister im Tempel von Sikyon als Gold- und Elfenbeinstatue, mit dem Scepter in der Hand, unbärtig dargestellt worden ist (Pausanias II, 10). Das ist also schon der Uebergang zu der herosartigen Darstellung, wie ich sie in dem gortynischen Votivrelief nachzuweisen gesucht habe (Archäol. Zeitg. X S. 419; vgl. *Journal of hellenic studies* 1883 p. 9).

Der Kantharos in der vorgestreckten Rechten, der Thyrsos in der Linken, die Bekleidung mit einer leichten Chlamys, die sich noch an einigen Linien erkennen lässt, die lebhaft bewegte Haltung des Körpers geben uns ein Bild vom Dionysos des Kalamis, dessen Richtigkeit im Grossen und Ganzen nicht zu bezweifeln ist.

Der Triton war ein Stück für sich, ein Werk von ungewöhnlicher Grösse. Ueber seine Beziehung zu Dionysos gab es eine doppelte Legende. Nach der priesterlichen Version war Dionysos selbst eingetreten, um den Feind seines Dienstes zu erlegen; nach der andern, mehr volksthümlichen Ueberlieferung hatte man den tückischen Dämon trunken gemacht und ihm dann im Schlafe den Kopf abgehauen. Auf jeden Fall konnte er als ein durch die Macht des Gottes Ueberwundener zu den Füssen desselben dargestellt werden. Das langgestreckte Ungethüm gehörte zu den Sehenswürdigkeiten der

Stadt, die allen Fremden gezeigt wurden. Als Pausanias, der sich dies ϑαῦμα mit besonderem Interesse besah, vor dem Triton stand, fehlte der Kopf, um die Todesart zu veranschaulichen. Auf dem Münzbilde überragt er, rechts umschauend, den Boden, auf dem der Gott steht.

Als man das Ungethüm dem Dionysos zu Füssen legte, wurde sein Standort zu einem Triumphdenkmal und dem entsprechend decorirt. Es wurde von Pfeilern eingefasst und wie mit einem Baldachin überdeckt. Die Verwendung, welche die beiden Telamone dabei erhalten haben, zeugt von einer späteren Zeit, weil sie auf Pfeilern aufgestellt sind und weil sie nicht bloss architektonische Träger sind, sondern bewegte und handelnde Figuren, vergl. Archäol. Zeitg. XXXIX S. 20. Sie strecken von beiden Seiten dem Dionysos Kränze entgegen, und man wird den ganzen symmetrischen Aufbau, der innerhalb des Tempelraumes um das Standbild des Kalamis allmählich zu Stande gekommen ist, nicht ohne Interesse auf der Münze dargestellt sehen.

E. C.

EIN VIERSEITIGER SIEGELSTEIN.



Das kleine Geräth, das, in Originalgrösse abgebildet, vorliegt, stammt aus Aphrodisias, wo es vom Prof. G. Hirschfeld erworben wurde, und gehört seit 1875 unsern Sammlungen an. Es ist ein Petschaft aus Karneol, vierseitig geschnitten, mit vier vertieft gearbeiteten Siegelbildern, ein Werk der besten Zeit griechischer Kunst, ein Meisterstück von Technik; es zeigt auf je zwei Seiten einen Dreifuss, auf den beiden andern eine stehende Jünglingsgestalt, in der wir wohl nur Apollon erkennen können. Leider ist der Stein nicht unverletzt. Das feine Bohrloch, das sich von oben nach unten hindurch zieht, ist nach einer Seite gewaltsam ausgebrochen worden. Dadurch ist der obere Theil des einen Dreifusses zerstört, und leider sind auch die beiden Nachbarflächen in Mitleidenschaft gezogen, so dass die Attribute in den Händen der Gottheit unkenntlich geworden sind.

Das Petschaft war offenbar bestimmt, an einer Schnur getragen zu werden, damit der Träger jeden Augenblick im Stande war, ein vorkommendes Rechtsgeschäft gültig zu vollziehen. Aus den eingeschnittenen Bildern dürfen wir wohl den Schluss ziehen, dass der Siegelstein bestimmt war, von dem priesterlichen Beamten eines Apolloheiligthums getragen zu werden, um Urkunden zu signiren oder Inventarstücke mit einer amtlichen Marke zu versehen. Der Dreifuss ist als Marke apollinischen Eigenthums bekannt (τρίπους ἐγκεκολαμμένος bei Wescher, *Monument bilingue de Delphes* p. 801). So die Leier auf dem Rande von Tempelschalen in Knidos, der Eselskopf an Lampen der Vesta, Eule, Bogen und Pfeil, Schlange, Schildkröte, lauter bekannte Symbole und Inventarzeichen (vgl. Wappengebrauch und Wappenstil im Alterthum S. 84). Die Darstellungen des Apollo sind in der Hauptsache einander gleich, die eine nach rechts, der andere nach links gewendet. Es sind keine Tempelbilder wie die bei Gardner, *Types of Greek coins* T. XV, 15 abgebildeten; es sind Werke freier Kunst. Der jugendliche Gott steht in bequem nachlässiger Haltung, der Mantel fällt von der Schulter herunter, der Kopf ist etwas vorgeneigt. Trotzdem ist ein Zug des Alterthümlichen nicht ganz beseitigt, wie der Gliederbau zeigt und der wagerecht vorgestreckte Unterarm des nach links Schauenden, was an alte Tempelbilder erinnert. Die getragenen Gegenstände sind nicht sicher zu bestimmen. Bei dem nach links Blickenden glaubt man in der Rechten einen Zweig, in der andern eine Schale zu erkennen. — Wir haben ein Kunstwerk vor uns, mit dem man nicht über das Ende des 5. Jahrh. v. Chr. heruntergehen wird.

Es wäre mir von grossem Interesse zu erfahren, ob in anderen Sammlungen ähnliche vierseitig geschnittene, stabförmige Edelsteinpetschafte vorhanden sind, welche mir wie eine durch Abkantung bewerkstelligte Umformung des babylonischen Cylinders vorkommen.

E. C.

DER MUTTERMORD DES ORESTES.

(Vgl. Taf. 9, 1.)

Bei seiner Uebersicht der Hippolytos-Darstellungen behandelt Kalkmann (A. Z. 1883 S. 131) auch das oft besprochene Bild aus Casa di Sirico (Helbig No. 1300), für dessen Publikation wir besonders dankbar sein müssen. Die früheren Deutungen auf Achill und Deidameia, Byblis und Kaunos weist er mit Recht zurück; er selbst denkt an Hippolytos und Phaidra, und zwar in der bei Seneca vorliegenden Situation, welche Kalkmann auf den ersten euripideischen Hippolytos zurückführen zu dürfen glaubt. Dort fleht Phaidra auf den Knieen Hippolytos um seine Liebe an, während dieser das Schwert zu ziehen droht, das er auf dem Bilde gezückt in der Hand hält. Von dieser Auffassung hätte schon die, bei dieser Scene ganz unmögliche, Anwesenheit dritter Personen abhalten sollen, eine Schwierigkeit, die Kalkmann vergebens durch die Bemerkung wegzuräumen sucht, dass „diese Nebenpersonen zu der Haupthandlung in keiner näheren Beziehung stehen und offenbar nur das Aufregende des Vorgangs charakterisiren sollen“. Noch schwerer wiegt aber, dass der Charakter der Situation ein ganz anderer ist wie bei Seneca und also, nach Kalkmann's Auffassung, auch bei Euripides. Dort wirft sich Phaidra zu seinen Füssen hin und umfasst ihn in rasender sinnlicher Leidenschaft; Hippolytos, um sich aus der Umarmung zu lösen, droht das Schwert zu ziehen und wendet mit Gewalt ihren Kopf von sich weg, V. 704ff.:

procul inpudicos corpore a casto amove
tactus — quid hoc est etiam in amplexus ruit?
stringatur ensis, merita supplicia exigat.
en impudicum crine contorto caput
laeva reflexi.

Auf dem Bilde kniet die Frau dem Beschauer zugewandt, dem Jüngling beinahe abgewandt; die rechte Hand streckt sie mit gespreizten Fingern — der Geberde des höchsten Entsetzens — nach dem Jüngling aus, nicht um Liebe flehend, sondern um Gnade. Die linke Brust ist entblösst — ein Umstand, der bei Kalkmann unerklärt geblieben ist —, und die das Gewand fassende Linke beweist, dass sie selbst sich eben die Brust entblösst hat. In dem Jüngling offenbart sich deutlich ein Widerstreit der Empfindungen, eine Unschlüssigkeit darüber, was er thun soll. Er hat das Schwert gezückt, um das Weib zu töten, jetzt aber fährt er plötzlich zurück und blickt sie mit weitgeöffneten Augen stier an. Das ist mehr als freie künstlerische Umgestaltung einer poetischen Scene, das ist eine total verschiedene Situation. Minervini's Deutung auf Eriphyle und Alkmaion hat den Charakter der Darstellung vollkommen richtig erkennt, nur in den Namen hat er fehlgegriffen: es ist Orestes und Klytaimnestra, und zwar nach der berühmten Stelle des Aischylos, Choeph. 889ff.

ΚΛ. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ᾽ αἴδεσαι, τέκνον,
μαστὸν πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίφων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.
ΟΡ. Πυλάδη, τί δρῶμεν; μητέρ᾽ αἰδεσθῶ κτανεῖν;

Bei dieser Auffassung gewinnen auch die Figuren, die über der Zwischenwand sichtbar werden und im Vorgemach befindlich zu denken sind, eine ganz andere Bedeutung. Die Figur links blickt auf Orest und weist mit erhobenem Finger in die Ferne oder nach oben; ist sie männlich, wie die Abbildung sie zeigt, so ist es Pylades, der, gerade wie bei Aischylos, den Orestes durch Hinweis auf Apollon zum Muttermorde antreibt. Ist sie weiblich, wie Helbig angiebt, so würde sie Elektra zu benennen sein. Rechts streckt eine Figur die beiden Arme mit flehender Geberde von der Zwischenwand herab. Der sehr zerstörte Zustand derselben gestattet nicht zu entscheiden, ob es die Amme ist, die auch auf dem Sarkophag Lezzani den Orestes vom Muttermord zurückzuhalten sucht, oder eine gewöhnliche Dienerin.

Es ist schwerlich zufällig, dass der Orestes sowohl in der Stellung wie namentlich in der Anordnung der Chlamys eine grosse Verwandtschaft zeigt mit dem Achill in der Streitscene (Helbig No. 1306. 1307, vgl. Trendelenburg Arch. Zeitg. 1876 S. 83), und ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass unser (übrigens herzlich schlecht gemaltes) Bild, wie das genannte, auf ein Original des Theon zurückgeht. Das schliesst nicht aus, dass auch die Mittelscene der Orestessarkophage demselben Cyklus entnommen ist; sie repräsentiren einen späteren Moment: Orestes nach dem Muttermord die Erinyen erblickend, vielleicht eben das Bild, das Plinius als *Orestis insania* bezeichnet, während dessen Worte *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* sich auf das Original unseres pompejanischen Bildes und das vorauszusetzende Pendant desselben beziehen.

C. Robert.

HERAKLES UND ACHELOOS.

(Vgl. Taf. 11).

K. Purgold hat in dem vorigen Heft dieser Zeitschrift S. 163 zwei Vasenbilder auf Iason's Stierbändigung bezogen. So unbedingt richtig diese Deutung für das Kertscher Vasenbild ist, so grosse Bedenken habe ich gegen die Uebertragung derselben auf die Darstellung der Neapler Vase. Ein jugendlicher nackter Heros mit der Keule in der Rechten kämpft mit einem Stier, während eine von Eros begleitete Frau von reich geschmückter Balustrade aus dem Kampf zusieht; zwei Bäume, von denen der eine von einer Schlange umwunden ist, rahmen die Darstellung ein. Purgold sagt mit Recht, dass man zuerst an Herakles oder Theseus zu denken geneigt sei, aber die Anwesenheit der beiden anderen Figuren sprechen gegen diese Erklärung; die Frau im reichen Schmuck, begleitet von Eros, könne nicht wohl eine andere sein, als Aphrodite, deren Macht dem Iason durch die Liebe der Medeia zum glücklichen Bestehen des Kampfes verhelfe. Aber für Aphrodite, an die auch schon Zahn und Schulz gedacht haben, ist weder der Platz auf erhöhtem Zuschauersitz passend, den Purgold vergebens zu rechtfertigen sucht, noch, worauf mehr ankommt, Haltung und Geberde. Die rechte Hand besorgt vorgestreckt, die linke staunend erhoben richtet sie angstvoll das Auge auf den jugendlichen Kämpfer; Eros aber scheint ihr Muth zuzusprechen, indem er seine linke Hand in ihre erhobene Linke legt und mit der Rechten ihren Schleier fasst[1]). So kann nicht die Göttin erscheinen, welche den Helden schützt, sondern nur ein sterbliches Weib, welches in höchster Angst den Ausgang des Kampfes erwartet, weil sie den Helden liebt und vielleicht auch weil der Kampf ihr Schicksal entscheidet und sie selbst der Preis des Kampfes ist. Für letztere Voraussetzung würde auch der Platz, den sie in der Mitte der Kämpfenden einnimmt, besonders passend sein. Alles dies führt darauf, in der Figur Deianeira zu erkennen; im Vordergrund kämpft Herakles mit dem stiergestaltigen Acheloos, während der den Baum umringelnde Drache eine zweite Verwandlung des Flussgottes andeutet. Die Vase hat noch ein besonderes Interesse als eines der seltenen Denkmäler, welche unter dem Einfluss sophokleischer Dichtung stehen. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass die ganze Situation, bei der unverkennbar das Hauptinteresse auf der Darstellung der Empfindungen Deianeira's beruht, dem Prolog der Trachinierinnen, und zwar besonders folgenden Versen 9—24 entnommen ist:

μνηστὴρ γὰρ ἦν μοι ποταμὸς, Ἀχελῷον λέγω,
ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξῄτει πατρὸς,
φοιτῶν ἐναργὴς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος
δράκων ἑλικτὸς, ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει
βούπρῳρος . . . .
. . . .
χρόνῳ δ' ἐν ὑστέρῳ μὲν, ἀσμένῃ δέ μοι
ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς,
ὃς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσὼν μάχης
ἐκλύεταί με· καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
οὐκ ἂν διείποιμ', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀθαρβὴς τῆς θέας, ὅδ' ἂν λέγοι.
ἐγὼ γὰρ ἥμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ.

Vergl. auch die weitere Ausmalung im zweiten Stasimon v. 523f.

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἧστο τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν.
. . . .
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει.

C. Robert.

[1]) So Purgold in Uebereinstimmung mit der Publikation; nach Heydemann No. 3252 streckt er die Rechte verwundert aus.

WIDDERDENKMÄLER AUS PHRYGIEN UND ARMENIEN.

Unter dem hochwillkommenen Zuwachs an altphrygischen Denkmälern, deren Entdeckung wir Herrn Ramsay verdanken (*Journal of hellenic studies* 1882), findet sich auch die rohe Steinfigur eines überlebensgrossen Widders (a. a. O. Pl. XX, S. 25 ff.), dessen Beine im Felsblock eben nur angedeutet sind, während die etwas vertieften Seitenflächen im Relief Reiter, von schwebenden Vögeln begleitet, und gehörntes Wild, offenbar die Darstellung einer Jagd, aufweisen[1].

Dieser Typus scheint mir eigenartig genug, um jeden Zufall ausgeschlossen zu sehen, wenn wir in einer Reihe armenischer Ortschaften, bis zur persischen Grenze hin, demselben körperlich ausgemeisselten und mit Reliefs verzierten Widder als sehr gewöhnlichem Gräberschmuck begegnen[2], wie ja auch das phrygische Monument keine andre Bestimmung gehabt haben wird.

Die bisher nachweisbaren armenischen Denkmäler gehören freilich erst christlicher Zeit, zum Theil sogar einer recht späten an (so das an erster Stelle in Anmerkung 2 aufgeführte, in der Ornamentik höchst vervollkommnete Exemplar vom Grabe des Manduk Nazar dem Jahre 1578); dennoch wird man angesichts der Stabilität asiatischer Culturformen die Berechtigung des angestellten Vergleiches schwerlich in Zweifel ziehen.

Da es mir an dieser Stelle lediglich auf den ersten Nachweis in sich zusammenhängender Erscheinungen ankommt, so erinnere ich nur noch an den Umstand, dass der Widder auch in der Kleinkunst „prähistorischer“ Funde aus dem Kaukasusgebiet unter allen Thierbildungen die hervorragendste Rolle spielt, während er im prähistorischen Europa ebenso wie in Sibirien und Altfinnland fehlt[3]. Vielleicht darf man andrerseits auch auf die Widdergefässe unter den Funden von Hissarlik (Schliemann, Ilios S. 430 ff.) und noch mehr auf die Widderköpfe des lydischen Goldschmucks (*Bull. de corresp. hell.* 1879 Pl. 4) verweisen.

In Griechenland ist es Mykene, wo uns der Widder zweimal in sepulcraler Verwendung entgegentritt: als gelagerte Figur (oder in der Mehrzahl?) an dem „Grabe des Thyestes“ (Pausan. II, 18, 1) und der Kopf als Relief an dem merkwürdigen, soeben von Fr. Baumgarten (Mitth. d. Inst. VIII, zu S. 141 ff.) veröffentlichten Grabaltar.

Aber auch abgesehen vom Gegenständlichen gruppiren sich die oben genannten Denkmäler zu einer anscheinend dem weiteren Bereich des schwarzen Meeres eigenthümlichen Kunstrichtung. Wenigstens begegnen wir gerade hier dem halb barbarischen Geschmacke figürlicher Ornamentirung von Thierleibern noch in zwei hervorragenden Beispielen: dem goldenen Hirsch aus dem Grabhügel von Koul-Oba in der Krimm (*Antiq. du Bosphore* Pl. XXVI, 1 = Dubois de Montpéreux a. a. O. Atlas, Ser. IV Pl. XXII, 5), und dem offenbar durchaus zugehörigen goldenen Fisch des Gubener Fundes (jetzt im Museum zu Berlin), dessen Schwanz überdies wiederum in zwei Widderköpfe ausgeht.

Da eine Gesammtpublication des Gubener Goldschatzes von competenter Seite bevorsteht, so glaube ich mich auch hier mit dem blossen Hinweis auf das vorliegende Material begnügen zu dürfen.

Göttingen. A. Milchhöfer.

[1]) Gefunden auf einem türkischen Friedhofe beim Dorfe Kumbet, in der Nähe der bekannten Gräberfaçaden. Herr Ramsay (a. a. O. S. 26) macht darauf aufmerksam, dass in der Nähe des Midasgrabes Felsreliefs mit ganz ähnlich gebildeten Reitern vorkommen. Dass der Widder mit den übrigen Funden einer und derselben Epoche angehört, ist nicht zu bezweifeln.

[2]) Von dem interessantesten und reichsten Stück, aus Djulta, hat schon Ker Porter (*Travels in Georgia* II S. 614) eine Skizze gegeben; vgl. aber besonders Dubois de Montpéreux *Voyage autour du Caucase*, Atlas, Ser. IV Pl. 28, 1; Text IV, S. 27 ff. Andere Denkmäler Pl. 28, 3. 5. Text II, S. 264. 300. III, S. 448. IV, S. 93.

[3]) Vgl. R. Virchow, das Gräberfeld von Koban, S. 133 ff., 54 ff.

BERICHTE.

AUSGRABUNG DES RÖMERCASTELLS BEI OBER-SCHEIDENTHAL.

Nachdem ich in der Sitzung der hiesigen Archäologischen Gesellschaft vom 3. Juli den Bericht des Herrn Zangemeister über die neuesten badischen Limes-Forschungen in kurzem Auszug mitgetheilt habe, erscheint es angemessen, denselben vollständig in dieser Zeitschrift zum Abdruck zu bringen. Die Hoffnung, dass die Limesforschung unter einheitlicher Leitung zu genügender Erledigung kommen werde, muss wohl aufgegeben werden; wird man sie einmal in späterer Zeit wieder als deutsche Gesammtarbeit aufnehmen wollen, so wird diese Gesammtarbeit vermuthlich nicht mehr viel zu untersuchen finden. *Interim aliquid fit* trifft ja für den Limes gewiss auch hier und da zu; *interim aliquid perit* gilt für denselben jedes Jahr. Um so mehr muss man wünschen, dass die interessanten Ausgrabungen von Ober-Scheidenthal, welche Hoffnung geben, über das räthselhafte Verhältniss der inneren und der äusseren Befestigungslinie in dem badisch-württembergischen Gebiet Licht zu verbreiten, in zweckmässiger Weise fortgesetzt werden. Die Nachtheile, welche der Limesforschung theils das vorläufige und nicht abschliessende Angreifen, theils die deutschen Staatengrenzen bereiten, haben sie auch weder einmal deutlich genug dargelegt.

Th. Mommsen.

Herr Zangemeister berichtet folgendermassen:

Hochverehrter Herr Professor.

Ich habe am 8. und 23. Juni die Ausgrabungen des Römercastells bei Ober-Scheidenthal besucht (am 23. mit Professor von Duhn und einer Anzahl beiderseitiger Zuhörer) und erlaube mir Ihnen in dieser Angelegenheit Nachstehendes ergebenst mitzutheilen.

Dies Castell gehört zu der inneren Befestigungslinie, welche bei Obernburg oder nach Conrady's neuesten Untersuchungen vielmehr etwas weiter oben bei Wörth am Main sich vom Limes abzweigt, auf den zwischen dem Main und der Mümling liegenden Bergrücken hinaufgeht, die Wasserscheide östlich des (bei Eberbach in den Neckar mündenden) Itterbachs verfolgt und das Elz-Thal bei Neckarburken überschreitet. Südlich von dieser mit einem Castell besetzten Stelle ist die Linie noch verfolgt worden bis zum Stockbrunnerhof und dem Michaelsberg auf dem Plateau, welches östlich vom Neckarthal bei Neckarzimmern und Gundelsheim liegt. — Der erste Abschnitt, die sogenannte Mümlingslinie: Hainhaus-Vielbrunn-Eulbach-Wirzberg-Bullau ist zu Anfang dieses Jahrhunderts von Knapp (in Erbach) untersucht und beschrieben worden. Um die Aufsuchung der südlichen Fortsetzung hat sich Dr. Karl Christ in Heidelberg sehr verdient gemacht; er war es, welcher die Existenz des Castells bei Ober-Scheidenthal zuerst constatirte. In Folge der durch Christ gegebenen Anregung hat i. J. 1880 eine Anzahl von Mitgliedern des Darmstädter Alterthums-Vereins mit Conrady aus Miltenberg, E. Wagner aus Karlsruhe und Christ selbst diese Strecke begangen und den Lauf der Linie, hier und da mit Zuhülfenahme der Hacke, constatirt. Sie geht danach über Hesselbach-Schlossau (wo in den sechziger Jahren ein Verein aus Buchen gegraben hat, ohne aber einen Plan zu ediren) -Waldauerbach-Oberscheidenthal-Unterscheidenthal-Wagenschwend-Robern-Fahrenbach-Sattelbach-Neckarburken-Stockbrunnerhof-Michaelsberg bei Gundelsheim.

Nach diesen Vorbemerkungen gehe ich zu den kürzlich unternommenen Ausgrabungen über. Da bisher für diese Befestigungslinie nur das Elementarste geleistet war, nämlich die Begehung derselben und die Constatirung ihres Laufes, so war es gewiss ein sehr dankenswerther Entschluss des Grossherzoglichen Conservators, Geh. Hofraths E. Wagner in Karlsruhe, eines der dort liegenden Castelle näher zu untersuchen. Und so ist denn in Ober-Scheidenthal, nachdem die Regierung dazu die erforderlichen Mittel in liberaler Weise zur Verfügung gestellt hatte, vom 31. Mai bis 21. Juni (mit einigen Unterbrechungen) gegraben worden unter Leitung von Wagner, welchem sich auf seinen Wunsch Kreisrichter a. D. Conrady, der verdiente

Limesforscher, angeschlossen hat. Während meines ersten Besuches waren beide Herren zugegen und dieselben haben mich in entgegenkommendster Weise über die Funde orientirt.

Das Castell liegt unmittelbar südöstlich neben dem Dorfe auf freiem Felde, nur ein Haus oder Gehöft bedeckt die Nordwestecke desselben. Unmittelbar an der östlichen Castellmauer, zwischen der *porta praetoria* und der Nordostecke, liegt aussen der moderne Friedhof. Vor einem halben Jahrhundert mag noch die Mauer des Castells ziemlich hoch über dem Boden erhalten gewesen sein. Jetzt heisst die Stelle zwar noch „die Burgmauer", die Bauern haben aber in der Zwischenzeit so viele Steine herausgeholt, dass man schon ein und mehr Fuss tief in die Aecker und Wiesen hineingraben muss, um auf die allein noch vorhandenen Fundamente zu kommen. Der Römerbau ist also ganz von der Oberfläche verschwunden. Nur an einem Theile der Westseite ist der Lauf der im Boden liegenden Mauer noch in dem Terrain (einem Rasenrain) deutlich zu erkennen.

Von dem Castell hat man bis jetzt nur die vier (abgerundeten) Ecken und die vier Thore blosgelegt. Nach dem von Wagner in der Karlsruher Zeitung vom 7. Juni veröffentlichten kurzen Berichte ist das Castell „150 Meter lang, 135 Meter breit, mit je zwei Thürmen an jedem der vier Thore, übrigens, wie es scheint, ohne weitere Thürme an den vier abgerundeten Ecken." — Das Castell ist genau orientirt, so dass der längere Durchmesser von O. nach W., der kürzere von S. nach N. gerichtet ist. Nach meiner Messung weicht der *cardo* nur 13° westlich ab von der jetzigen Richtung der Magnetnadel. Die beiden *portae principales* liegen nicht in der Mitte der Langseiten, sondern etwas näher nach der Westseite zu. An dem südlichen Thore ist die sockelartige Profilirung des Fundamentes noch wohl erhalten.

Etwa 400 Meter nördlich vom Castell, aber etwas östlich von der verlängert gedachten *via principalis* sind die Reste des Fundaments eines Wacht-Hauses oder -Thurmes gefunden worden, nur ½ Fuss unter dem Boden, genau in der von Conrady angenommenen Richtung der Befestigungslinie und mit derselben Orientirung wie das Castell. Erhalten sind nur noch die vier untersten Fundament-Mauerschichten der Südwestecke, und eine dieser Lagen zeigt eine sorgfältig gearbeitete Profilirung des Sockels. Der Rest, welcher in dem benachbarten Acker lag, ist von dem Eigenthümer vor Jahren gänzlich ausgehoben und zu Bauzwecken verwendet worden.

Ferner ist etwa 50 Schritte südwestlich von der S.-W.-Ecke des Castells ein römisches Gebäude entdeckt worden. Bis jetzt hat man sich darauf beschränkt, den Lauf der Fundamentmauern zu verfolgen und damit den Grundriss festzustellen; das innerhalb derselben liegende Terrain ist an ein paar Stellen untersucht worden, nämlich in zwei Räumen, in welchen Hypokausten zu Tage kamen, und an dem nördlichen präsumptiven Eingang des Gebäudes, wo sich das rechte Stück eines grossen Reliefs (s. unten) gefunden hatte und man noch den Rest zu entdecken hoffte. Der Eingang lag vermuthlich im Norden, ihm gegenüber ist eine Exedra gefunden worden, eine zweite rechts vor derselben. Der letzteren hat wahrscheinlich eine dritte auf der Ostseite entsprochen; dieselbe ist aber noch nicht aufgedeckt worden, da der südöstliche Theil des Gebäudes von der Eberbacher Vicinal-Chaussee durchschnitten wird und die Ausgrabungen nur bis an die westliche Böschung derselben sich erstreckt haben. In diesem Gebäude sind ausser ein paar Scherben und unbestimmbaren Münzen folgende Gegenstände gefunden worden:

1) Das Bruchstück eines grossen Reliefs aus rothem Sandsteine. Von der ursprünglich in der Mitte befindlichen Inschrift sind nur ein kleines *I* und darunter ein *G* erhalten; in dem Felde rechts daneben (vom Beschauer) ist eine Pelta und in dem folgenden (breiteren) Felde ein stehender Soldat mit Lanze, Schild und einem (eine eigenthümliche Crista tragenden) Helm dargestellt. Leider ist das Suchen nach der anderen Hälfte dieses Reliefs vergeblich gewesen. Ein ähnliches soll nach einer Mittheilung von Karl Christ (vgl. Karlsruher Zeitung, lit. Beil. 1880 S. 250) in dem benachbarten Schlossau von einem Wirth gefunden sein (mit Inschrift in der Mitte und auf beiden Seiten einem „Ritter", wie man erzählte); der Bauer hat aber die Platte sowie einige andere Römersteine zerschlagen und vermauert.

2) Ziegelstempel:

a) LEG VIII AVG (in mehreren Varietäten);

b) COH XXIIII (nach Wagner's Abschrift; das Original ist in Karlsruhe);

c) COH III DA[l(matarum)] (nach Conrady's Abschrift).

Die 24. Freiwilligencohorte hat sich auch ausserhalb des Castells Wirzberg, bei Benningen, Murrhart und St. Leon gefunden, die 3. Dalmatiner-Cohorte auch in Grosskrotzenburg und Wiesbaden.

Wie ich höre, besteht die Absicht, demnächst die Ausgrabungen fortzusetzen. Eine baldige Wiederaufnahme und Beendigung dieser interessanten Arbeiten ist aus dem Grunde jedenfalls rathsam, weil schon jetzt die Mauerreste von Einwohnern und auswärtigen Besuchern, welche darauf herumgegangen waren und sie durchwühlt hatten, zum Theil durcheinander geworfen waren, so dass bei einer späteren eingehenderen Ausgrabung eine Reconstruction sehr erschwert sein dürfte. Dazu kommt, dass die Bauern, denen das Terrain nun wieder überlassen ist, jetzt noch genauer wissen als früher, wo sie die letzten von diesen Bauten noch übrig gebliebenen Steine wegholen können.

Bei den in Aussicht genommenen abschliessenden Ausgrabungen wird es gelten, sämmtliche Mauerreste bloszulegen, das Innere und die nächste Umgebung der Gebäude gründlich zu untersuchen, endlich auch den Lauf der von hier ausgehenden Strassen zu constatiren. Nachdem dies Alles in genügender Weise festgestellt und aufgenommen ist, wird der wissenschaftlichen Forschung das hieraus nach den verschiedenen Gesichtspunkten zu gewinnende Material gesichert sein und bleiben, auch wenn diese Reste später von den Anwohnern noch weiter zerstört oder verschleppt werden.

Erlauben Sie mir noch kurz eine Vermuthung anzudeuten, welche sich an die Aufdeckung dieses grossen Castells, des ersten der Main-Neckarlinie, dessen systematische Ausgrabung in Angriff genommen ist, unmittelbar anknüpft. Es scheint nämlich, dass sich diese, bis jetzt nur bis an den Michaelsberg unweit der badisch-württembergischen Grenze von badischer Seite verfolgte Befestigungslinie noch weiter nach Süden zog, den Neckar entlang, sei es bis Cannstatt (wie schon Christ angedeutet hat), oder wahrscheinlich noch weiter bis Rottweil. In der That sind schon Castelle bei Wimpfen (zwischen Bonfeld—Kirchhausen), Köngen (?), Rottenburg und Rottweil entdeckt, wenn auch nicht näher untersucht worden. Es fragt sich dann weiter: wie alt ist diese Linie und in welchem Verhältnisse stand sie zu dem östlich von derselben laufenden Limes? Eine auch nur einigermassen sichere Beantwortung dieser Fragen ist bei dem jetzigen Stand der Forschung (da ja auch von dem Limes selbst noch kein Castell gründlich und vollständig untersucht und publicirt ist) nicht möglich. Es darf aber vorläufig als wahrscheinlich angenommen werden, dass je ein Castell der inneren Linie von Wörth bis Cannstatt einem Castell des Limes entsprach, nämlich:

Miltenberg—Mümlingshöhe (Wirzberg?),
Walldüren—Oberscheidenthal,
Osterburken—Neckarburken,
Jagsthausen—Wimpfen (s. oben),
Oehringen—Beckingen bei Heilbronn,
Mainhart—bei der Enzmündung,
Murrhart—Benningen (Marbach),
Welzheim—Cannstatt.

Ausserdem ist noch in Betracht zu ziehen, dass die Main-Neckarlinie, soweit sie bis jetzt bekannt ist, die Terrainverhältnisse in strategisch sehr zweckmässiger Weise berücksichtigt und namentlich die Wasserscheiden einhält, während der Limes von Pfahlbronn (Haghof) bis Miltenberg, oder wenigstens bis Walldüren schnurgerade über Berg und Thal gezogen ist. Jene war eine strategische, diese eine Demarkationslinie. Im Zusammenhang mit jener ist vielleicht der ebenfalls die dominirenden Wasserscheiden bevorzugende *limes Raeticus* angelegt von Kehlheim bis Lorch, mit einer nach Süden gegen den Hohenstaufen gezogenen Einbiegung. Hierdurch wurden den Germanen die Einfälle in die obere Donaugegend von der Alb aus unmöglich gemacht (worauf ich die Stelle bei Frontin I, 3, 10 beziehe) und zugleich die obere Neckarlinie noch weiter gedeckt. Später, vielleicht nur wenig später, hielt man es aber für zweckmässig, noch die Grenzlinie von Pfahlbronn bis Miltenberg zu ziehen und militärisch zu besetzen.

Es sind dies aber vorläufig nur Hypothesen, denen sich auch andere Combinationen entgegenstellen lassen. Um eine sichere Beantwortung dieser hochinteressanten Fragen anzubahnen, müssen Hacke und Schaufel noch weit mehr angewendet werden als bisher. Vor Allem aber erfordert es die Natur dieser ausgedehnten Anlagen, dass hier gemeinsam und einheitlich vorgegangen wird. Nur dadurch wird es ermöglicht werden, dass dieselben Gelehrten und Techniker ihre an einem Punkte gemachten Beobachtungen an möglichst vielen anderen Stellen verwerthen, bezw. berichtigen. Es ist deshalb in hohem Grade wünschenswerth, dass sich die betreffenden fünf Staaten für diesen hochwichtigen Zweck vereinigen.

Heidelberg, 1. Juli 1883. Karl Zangemeister.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1882.

II. Antiquarium.

A. Grabfunde.

Fund aus einem Grabe älterer brunnenförmiger Art (*tomba a pozzo*) bei Vulci, bestehend aus einer Reihe schwarzer, mit der Hand gemachter, linear verzierter Vasen und aus verschiedenen Bronzegeräthen und Schmucksachen. — Fund aus einer Grabkammer (*tomba a camera colla volta a botta*) bei Vulci, enthaltend ein grosses mit der Hand gemachtes schwarzes Gefäss, mehrere auf der Scheibe gefertigte grosse Vasen des italisch geometrischen Stils, Napf mit phönikisirender Ornamentik, ein opakes Glasfläschchen und als Hauptstück ein cylindrisches Gefäss aus blaugrünem sog. ägyptischem Porcellan (h. 0, 165): ringsum in Relief zwei Paare menschlicher Figuren und zwei Stiere, alle mit den freien Oberkörpern in das Gefäss schauend. Phönikischer Stil. — Goldfund von Vettersfelde in der Lausitz (Kreis Guben), mit dem Hauptstücke eines 0,39 langen Fisches aus starkem Goldblech, mit Thierfriesen; wird im nächsten Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft veröffentlicht.

B. Bronzen.

Das bedeutendste Stück ist ein fein getriebenes und ciselirtes Relief von 0,143 Höhe; es stammt vermuthlich von einer Spiegelkapsel, angeblich aus Epirus. Es stellt Eros und Psyche dar und ist wohl das älteste Denkmal dieses Gegenstandes. Es ist besprochen bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, zu Taf. 135. — Aus Delphi eine archaische Statuette im Typus des blitzschwingenden Zeus wie er aus Olympia und Dodona bekannt ist; Rest des Blitzes (?) in der R., Loch in der l. Faust. — Vorzügliche kleine archaische Statuette des unbärtigen Herakles aus Etrurien; R. erhoben; das Löwenfell als Schurz um die Hüften gegürtet. — Unbärtiger Jupiter aus dem Gebiete der Peligner, den Blitz in der R.; durch Typus und Localstil interessant. — Primitiver Krieger aus Tarent. — Aus Vulci zwei bedeutende Spiegel, der eine mit dem von Hera gesäugten Hercules, der andere mit Tyndareos und Hermes, die sich über das Ei besprechen; beide mit Inschriften. — Aus Kleinasien (Smyrna) eine Lampe mit Griff in Form eines Pantherkopfes; Tropaion als Geräththeil; (geringer) Dionysos mit Trauben; vorzüglicher Candelaberfuss mit Pansmasken. — Aus Argos die Arch. Zeit. 1882, S. 383 veröffentlichte Inschriftbasis. — Endlich verschiedene Kleinigkeiten aus der Krim (früher in der Sammlung Becker).

C. Terracotten.

Kleinasien. 1) Aus Ephesos-Smyrna. Eine Reihe besonders ausgezeichneter Caricaturen. — Liegender Hund von vortrefflicher Arbeit. — Lampe in Gestalt eines sitzenden Mannes mit einer Tafel auf den Knieen, wohl eines Verkäufers. — Doppelkopf eines Dionysos und Silen als Gefässmündung. 2) Wahrscheinlich aus Myrina. Reich bekleidetes bekränztes Mädchen, sitzend, mit Apfel; hinten eingeritzt ЄΡΜΟΚΡΑΤΟΥϹ. — Gliederpuppe, bekleidet, sitzend, mit überaus hoher und künstlich durchbrochener Stephane und einer Art hoher Kothurne unter den Füssen. — Artemis auf einem Hahne reitend. Bemalung an diesen drei Figuren ziemlich wohl erhalten. — Aus Kyzikos Scheibe mit dem Stempel eines Eros mit Löwen und einem Monogramm.

Korinth. Sitzender Sklave, in Typus und Tracht als Barbar gekennzeichnet, ein schreiendes Wickelkind auf den Armen haltend. — Schwangere Frau, sitzend, sich das Knie mit Salben reibend. Farben gut erhalten.

Tanagra. Zwei thronende Göttinnen, archaisch, Farben vorzüglich erhalten; angeblich aus einem Grabe. — Hermes, unbärtig, strengen Stiles, in Chlamys und Hut, ein Widder unten neben ihm; gelbe und rothe Bemalung trefflich erhalten.

Atalante. Teller mit Relief, Nachbildung eines in Metall getriebenen Originales: sehr interessante Darstellung des Ringkampfes zwischen Eros und Pan; der letztere in ganz menschlich jugendlicher Gestalt; nur kleine Hörner machen ihn kenntlich. Daneben Aphrodite oder eine Nymphe sitzend.

Athen. Kopf eines thronenden Athena-Idols, wahrscheinlich von der Akropolis; abgebildet Arch. Zeitg. 1882, S. 266. — Thronende Göttin mit Weihinschrift an Hekate; abg. ebenda S. 265 und 267. — Stirnziegel mit einem weiblichen Reliefkopf vorzüglichen Stils, um 400 v. Chr.

Tarent. Grosse weibliche Maske.

Kertsch und Olbia. Verschiedene Kleinigkeiten aus der Sammlung Becker.

D. Vasen.

Grosses Gefäss, das mit vielen kleinen Figuren geschmückt ist, in der Art des bei Micali *Mon. in.* tav. 33 abgebildeten; in meinem neuen Vasenkatalog No. 1629. Aus Bettolle in der Gegend von Chiusi. — Schwarze Calenische Schale aus Orvieto mit Quadrigen, darauf Victoria und Hercules; Inschrift ΙΞΟΠΞ (vgl. ein anderes Exemplar *Bull. d. I.* 1881, 149; andere gleiche im Kunsthandel). — Aus Olbia: Lekythos mit der Reliefgruppe eines eine Frau raubenden Jünglings, für Boreas oder einen Boreaden erklärt. Abgebildet Stephani, Boreas und Boreaden Taf. 1 (S. 23). Verhandlung. d. 25. Vers. deutsch. Philologen 1867, S. 163. Vgl. Mittheil. d. arch. Inst. VII, Taf. 12. — Eine grössere Anzahl unbedeutender Töpfe aus der Gegend des schwarzen Meeres (Sammlung Becker). Ebendaher auch Stücke von Reliefgefässen und Lampen.

E. Gemmen und Edelmetalle.

Zehn weitere Stücke der sog. 'Inselsteine', alle aus Kreta. — Abdrücke anderer derselben Gattung aus verschiedenen Sammlungen. — Carneol mit einem Stier, fein archaisch. — Scarabaeus ägyptisirend-griechischen Stils mit Stier, Fisch und Lotos. — Bergkristall: Silen, bekränzt die Leier spielend, Stil des 4. Jahrh. etwa; aus dem Orient. — Glaspaste in antiker Fassung: Kopf des Augustus (?). Theben. — Carneol mit der Athena Parthenos des Phidias in ganzer Gestalt. Rom. — Jaspis mit thronendem Zeus als Gigantensieger. Rom. — Gold: verschiedene kleine Plättchen (Dionysoskopf, Biene, Gorgoneion) aus der Krim (Sammlung Becker).

F. Varia.

Verschiedene Bleifigürchen (Nike, Rosse, Stierköpfe) aus dem Gebiet des schwarzen Meeres. — Kleinigkeiten aus Glas (Sammlung Becker).

A. Furtwängler.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 3. Juli. Eingegangen waren: E. Löwy, Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte; Angermann, Geographische Namen Altgriechenlands; Rechenschaftsbericht des „Parnassos“ zu Athen 1880—82; Förster, Alkamenes und der Giebel des Zeustempels in Olympia (Rhein. Museum); Houssaye, *Nombre des citoyens d'Athènes au V. siècle;* das erste Heft der neuen athenischen *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*; Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques.* — Herr Gräber sprach über die Wasserleitungen Olympias. Da die Hauptheiligthümer Olympias auf einer Bodenerhebung liegen, von welcher nach beiden Seiten hin das Terrain rasch nach Osten und Westen um 7 resp. 5 Meter abfällt, so zerfällt auch die Entwässerung in zwei gesonderte Gebiete, in ein östliches und westliches. Im Westen wurde in ältester Zeit das vom Kronion kommende Wasser direct dem Kladeos zugeführt, späterhin aber nach Süden geleitet, als man zur Sicherung gegen die Ueberschwemmungen des Kladeos einen Wall nebst Futtermauer zum Schutze des tief gelegenen Terrains erbauen musste. Bei Anlage der über 200 m. langen Laufhalle in der Längsrichtung des Thales beging man den Fehler, im Norden das Terrain anzuschneiden, so dass der Kladeos in spät-byzantinischer Zeit die Futtermauer im Norden durchbrechen und zunächst den tief gelegenen Westen und nach Anhöhung desselben durch den mitgeführten Sand später auch die Altis selbst überfluthen konnte. Im Osten der Altis haben die Entwässerungsanlagen nur einmal eine erhebliche Abänderung erlitten, als der Eingang zum Stadium überwölbt und die neue Echohalle erbaut wurde. Die Wasserversorgung Olympias geschah, von der Speisung durch zahlreiche Brunnen abgesehen, bis in die römische Zeit hinein aus dem Kladeosthale. Das Hochreservoir lag an der Nordostecke des Heraion. Nachdem das Wasser in dieses Reservoir vermittelst einer mit Bleiplatten ausgekleideten Thonziegelleitung geleitet war, liess man es in die zur Aufnahme des Regenwassers dienenden Rinnen eintreten, in welche je nach Bedürf-

niss Schöpfbassins eingeschaltet oder seitlich angebracht wurden. Für den tief liegenden Westen legte man noch eine besondere, mit grossen Schöpfbassins versehene Zuleitung aus Thonröhren an. Diese beiden Hauptleitungen speisten Olympia etwa bis zur macedonischen Zeit mit Wasser. Als später eine Höherlegung des Hochreservoirs erforderlich wurde, trieb man einen Stollen in den Kronoshügel, der bei seiner bedeutenden Höhenlage, 6 m. über dem Plateau der Altis, sogar die Speisung der Schatzhäuserterrasse mit Wasser ermöglichte und legte das nördlichste der drei Hochreservoire am Heraion an. Auch diese Leitungen genügten später nicht mehr und es half daher Herodes Atticus einem wirklichen Uebelstande ab, als er Olympia mit einer grossartigen Wasserleitung aus den quellenreichen Nebenthälern des Alpheios beschenkte. Als monumentalen Abschluss errichtete er neben dem Heraion die Exedra und oberhalb derselben die eigentlichen Hochreservoire, von welchen aus das Wasser mit Leichtigkeit nach allen Punkten hin geleitet werden konnte. — Herr Mommsen machte aus einem Briefe des Herrn Zangemeister in Heidelberg Mittheilung über das bei Ober-Scheidenthal kürzlich aufgedeckte Limes-Castell [s. oben S. 265]. — Herr Trendelenburg hatte die bisher erschienenen Tafeln der von Furtwängler herausgegebenen Sammlung Sabouroff ausgestellt und unterzog einige allgemeinere Fragen, welche diese inhaltreiche Publication von neuem in Anregung gebracht hat, einer Erörterung. Bei den Terrakotten sprach er Bedenken aus gegen die Neigung vorwiegend mythologischer Erklärung, welche nur für einen engen Kreis von Gestalten, hauptsächlich aus dem Gefolge des Dionysos und der Aphrodite, und nur da anzuwenden sein möchte, wo Situationen oder Attribute sie unzweifelhaft machen. Bei den Vasen wies der Vortragende auf das Bestreben der Maler hin, nicht sowohl das Ganze nach strengem Parallelismus anzuordnen, als vielmehr für jede auf einmal zu überblickende Gefässseite eine möglichst harmonische Gruppe zu erzielen, ähnlich dem Verfahren der Wandmaler und der Giebelbildner; je weiter nach den Enden zu, desto loser werde der Parallelismus. Die Uebersehbarkeit der Gruppen, nicht das mechanische Gleichgewicht des Ganzen habe den Ausschlag gegeben. Auf die Marmorwerke übergehend besprach der Vortragende die — schon von Conze geltend gemachte — Auffassung des Herausgebers, als hätten die Bildhauer durch oberflächliche Ausarbeitung gewisser Reliefpartien eine ähnliche Wirkung erzielen wollen, wie die Maler durch Anwendung der Luftperspective, indem er solche Ungleichheiten der Ausführung vielmehr durch äussere Gründen, wie Anwendung von Farbe, Vernachlässigung von Beiwerk, thatsächliche Unfertigkeit des Reliefs u. ä. zu erklären suchte. Für Reliefs des V. u. IV. Jahrh. sei eine solche Annahme um so misslicher, als es noch gar nicht ausgemacht sei, ob selbst die Malerei damals schon die Luftperspective bei figürlichen Darstellungen, und nicht blos bei landschaftlichen Hintergründen zur Anwendung gebracht habe.

NEUE PARTHENOSSTUDIEN.

II.



War es lange Zeit als räthselhaft betrachtet worden, dass von den beiden Hauptwerken des Phidias keinerlei Spur in der nachbildenden Kunst sich erhalten hatte, so ist jetzt wenigstens für die Parthenos dem Mangel reichlich abgeholfen. Den eigentlichen Copien sind mehr oder weniger freie Nachahmungen zur Seite getreten, und bis in hellenistische Zeit hinein lässt sich bereits der Einfluss dieses Werkes verfolgen. Eine Nachbildung desselben, die sich etwas enger an das Original anschliesst, findet sich auf einem neuerdings in Rom zum Vorschein gekommenen, vom Berliner Antiquarium erworbenen Sarder, von dem vorstehender Holzschnitt eine auf das Doppelte vergrösserte Ansicht giebt. Der Stein ist vertieft geschnitten; so viel bei der Kleinheit der Bildfläche von den Einzelheiten des Originals wiedergegeben werden konnte, ist sorgfältig ausgeführt worden, unter dem Schilde die sich emporbäumende Schlange, deren Kopf neben der l. Hand sichtbar wird, die Aegis mit dem Gorgoneion, die Nike mit der ausgebreiteten Binde, die Lanze, die hier nur leicht an den Oberarm angelehnt ist, endlich auch der Helm mit seinen drei Büschen, deren Trägerinnen, die drei gelagerten Sphinxe, indess weggelassen sind. Auf dem Haupte der Nike scheint auch der Kranz angedeutet, den sie nach inschriftlichem Zeugniss trug. Durch die Lage der Lanze würde die Meinung derjenigen, welche sie nicht von der den Schild haltenden Hand der Göttin mitgefasst werden lassen, eine Stütze bekommen. Aber andere von mir schon früher[1]) ausführlich behandelte Gründe geben noch immer der überdies durch Pausanias' bestimmte Aussage[2]) geschützten Vermuthung, dass sie von dem Daumen der linken Hand mitgehalten worden sei, grössere Wahrscheinlichkeit. Die Genauigkeit der Nachbildung ist ohnehin nicht für alle Einzelheiten gesichert. Die Richtung der Nike entspricht nicht der bisher angenommenen und durch die neue athenische Replik bestätigten Wendung: sie ist von dem Steinschneider zu stark ins Profil gerückt, wohl der leichteren Ausführbarkeit wegen. In ihren Händen hält sie eine deutliche flatternde Tänie, während wir nach der inschriftlichen Ueberlieferung für das Goldelfenbild einen Kranz voraussetzen müssen[2a]). Am auffälligsten ist die kleine unbekleidete Gestalt eines Knaben, anscheinend mit Schlangenbeinen, der zwischen dem linken Fuss und dem Schild der Göttin unmittelbar vor der Schlange am Rande des nicht weiter ausgeführten Bathrons sitzt, offenbar ein willkürlicher Zusatz des Steinschneiders, für den ich keine irgend passende Analogie beizubringen wüsste. Sollte er damit einen besonderen Sinn verbunden haben, so könnte es etwa die Verdeutlichung der volksthümlichen Legende sein, die Pausanias mit der Bemerkung *εἴη δ' ἂν Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων* wiedergiebt.

Einmal angezweifelt in ihrer Genauigkeit, muss die Nachbildung unseres Steines auch bei der Behandlung einer Frage, die gegenwärtig wichtiger geworden zu sein scheint als die Reconstruction der Parthenos selbst, der Stützenhypothese, ganz ausser Spiel gelassen werden. Dass auf dem Stein

[1]) Athena Parthenos S. 596ff. Uebrigens zeigt sich das von mir vorausgesetzte Motiv nicht bloss auf den bisher bekannt gemachten Münzen (Michaelis Taf. 15, 18—21), sondern ebenso deutlich auf der im Folgenden zu besprechenden athenischen Bleimarke.

[2]) Paus. 1, 24, 5 *τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ δόρυ ἔχει.*

[2a]) Mittheil. 1881 S. 78.

die Stütze unter der die Nike tragenden Hand der Göttin fehlt, kann nicht als irgend wesentliches Gegenzeugniss dienen. Ich spreche dies ebenso offen aus, wie ich betone, dass die im ersten Artikel vertheidigte Werthschätzung der neuen athenischen Statuette für die Entscheidung dieser Frage bedeutungslos ist. Mag auch der Verfertiger jener Marmorcopie in vielen Fällen die Züge des Originals vergröbert oder vereinfacht haben, so ist doch eine Säule, wie er sie sorgfältig ausgeführt hat, bestimmt die Stelle der sonst üblichen Querleiste zu vertreten, ausserdem noch nicht nachgewiesen und durfte darum wohl vermuthungsweise dem Original zugeschrieben werden. Mit noch grösserem Rechte, wenn andere Zeugnisse diese Vermuthung unterstützten. Es war mir, als ich meine Abhandlung zu Ende führte, von letzteren nur das Berliner Relief genau bekannt, da die wichtige athenische Bleimarke erst nach dem Erscheinen dieser Schrift oder gleichzeitig mit demselben veröffentlicht worden ist[3]). Ich hielt damals die Ansicht für zulässig (und bin noch gegenwärtig dieser Meinung), dass der ganz flach gehaltene, fast nur durch eingetiefte Conturen angedeutete pfeiler-, nicht säulenartige Gegenstand auf dem Berliner Relief[4]) ebensogut, wenn nicht mit grösserer Wahrscheinlichkeit, für die Inschriftenstele gehalten werden könne, welche neben einem Schatzmeister der Göttin auf dessen Votivstein schicklich Platz hatte. Ich war der Meinung, dass auch die athenische Statuette allein keinen sicheren Beweis für die Stütze liefere, weil man einem Copisten dieser Art allenfalls das Hinzufügen eines solchen Nothbehelfs zutrauen dürfe. Aber die Bleimarke aus Athen ändert die Sachlage wesentlich zu Gunsten der gegnerischen Ansicht, sie beweist trotz der breiten, wiederum stelenartigen Form des Pfeilers auch für mich unwiderleglich, dass zu einer bestimmten Zeit eine Stütze an dem Bilde vorhanden gewesen sein muss. An diesem Zeugniss lässt sich ohne Winkelzüge nicht rütteln. Obgleich die Darstellung nicht besonders gelungen, auch durch Auslassung der Schlange unvollständig ist und namentlich das Auseinanderschlagen der Gewandung nach unten befremdlich wirkt, ist doch ohne Zweifel die Parthenos des Phidias gemeint, wie das Gesammtmotiv, besonders die kranzhaltende Nike auf der Rechten der Athena bezeugt, und ebenso muss man den Pfeiler darunter, so schwerfällig er gerathen ist, als wirkliche Stütze gelten lassen. Sie aber dem Phidias selbst zuzuschreiben, ist und bleibt noch immer unmöglich. Die Gegengründe sind auch durch Lange's neueste Einwendungen keineswegs beseitigt; ja sie haben, wenn ich nicht irre, durch einige Beweisstücke, die mir früher entgangen waren, eine nicht unwesentliche Verstärkung erfahren.

Es sind hauptsächlich zwei Bedenken, welche mich noch immer hindern, der gegenwärtig fast allgemein angenommenen These zuzustimmen, die Form des Basisfundamentes und die Ungewöhnlichkeit der Stützen in der älteren Kunst. Beide Momente lassen eine rein sachliche, das subjective Dafürhalten ausschliessende Prüfung zu; es müsste demnach möglich sein, zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen.

Ich beginne mit der letzteren Frage, ob wirkliche, bedeutungslose Stützen von der Art der besprochenen in der archaischen und perikleischen Zeit nachweisbar sind. Denn ich glaube auch jetzt noch an dem Unterschied festhalten zu müssen, dass nichtsbedeutende, nur aus technischen Gründen angebrachte Stützen und Attribute von selbständiger Bedeutung auseinanderzuhalten sind und streiche daher eine Reihe von Lange vorgebrachter, angeblicher Zeugnisse, denen neuerdings wiederum ein Beispiel hinzugefügt worden ist. An der Varvakionstatuette ist die Stütze eigentlich hinwegzudenken, oder sollen wir uns Athena ermüdet, durch die Last der leicht beschwingten Nike so sehr angestrengt vorstellen, dass sie die Rechte ausruhend auf einen dazu herbeigebrachten Untersatz legen muss? Das Standmotiv der Göttin darf deshalb auch nicht unmöglich werden und wird es nicht, wenn wir die Stütze hinwegnehmen. Anders bei dem von Lange publicirten athenischen Münzbild[5]). Hier legt eine Göttin, in bequemer Haltung dasitzend, den vorgestreckten linken Arm (nicht die Hand) auf einen breiten, vor ihr stehenden Pfeiler. Die Hand ist nicht beschwert, hängt vielmehr lässig herab; das ganze Motiv kann nur als Ausruhen des Armes oder besser als symbolische Andeutung des Besitzrechtes verstanden werden. Durch das Auflegen des Armes wird die Zusammengehörigkeit der Göttin und des Pfeilers augenfällig, und wenn wir annehmen, dass etwa Demeter mit der ihre Mysteriensatzungen enthaltenden Inschriftenstele dargestellt ist, so wird

[3]) A. v. Sallet, Zeitschr. f. Numism. X S. 152.

[4]) Welcker, Alte Denkm. V Taf. 7. Michaelis, Parthenon Taf. 15, 7. Es scheint mir nicht gleichgültig, dass die Nike und die Hand der Athena in starkem Relief vorspringen, der Pfeiler dagegen sich kaum vom Hintergrunde abhebt.

[5]) Mittheil. 1881 S. 69.

das ganze Bild verständlich. Dass die Plastik einen unbeschwerten Arm ohne Stütze nicht habe befestigen können und dass dazu noch ein breiter, schwerfälliger Pfeiler nöthig gewesen, wird ja doch niemand behaupten wollen. In diesem Falle musste aber der Pfeiler selbständige Bedeutung haben, da das ganze Motiv der Darstellung auf ihm beruht. Wollte man den Pfeiler entfernen, so würde der Arm eine andere Lage annehmen müssen, denn er ist eben als wirklich aufgelegt zu denken[6]).

Etwas anders verhält es sich mit dem Bild einer in Kilikien, vielleicht in Tarsos geprägten Silbermünze, welche neuerdings als besonders wichtiges Beweisstück geltend gemacht worden ist[7]). Dargestellt ist eine stehende Athena mit Aegis und Halsband, welche mit der Linken den aufgesetzten Schild hält und auf der vorgestreckten rechten Hand die ihr zugewendete, einen deutlichen Kranz haltende Nike trägt. Schlange und Lanze fehlen, doch ist das Standmotiv und die Gesammtanlage der Parthenos einigermassen entsprechend. Die Prägung setzt von Sallet in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts (etwa 380—360 v. Chr.), wodurch das Zeugniss, wenn als solches beglaubigt, als zeitlich ältestes besonderen Werth erlangen würde. Aber ist hier auch wirklich die bewusste Stütze vorhanden? Herr von Sallet hat es anfangs mit Entschiedenheit[8]) behauptet und Lange ohne Prüfung ihm nachgesprochen, während doch schon der zuerst publicirte Holzschnitt, noch deutlicher aber der Lichtdruck Imhoof-Blumers nicht sowohl eine stützende Säule als vielmehr einen Oelbaum[9]) mit Zweigen und Blättern erkennen lässt. Dreifach gabelt sich der schlanke, unterwärts sich verdickende Stamm: in zwei seitlich auslaufende Arme, deren linker mit zwei Reihen von Blättern besetzt ist und in einen dritten, zwischen ihnen aufspriessenden Zweig, der sich bis an die niketragende Hand der Athena verfolgen lässt. Man kann sich den Baum als an der Seite der Göttin freistehend, ebenso gut aber auch als unmittelbar hinter oder unter der Hand emporsteigend denken, und im letzteren Falle liess er sich bei einem plastischen Werke natürlich zugleich als Stütze verwenden[10]). Eine Uebereinstimmung mit der Stütze am athenischen Marmorbilde liegt also nicht vor[11]), dafür aber ein charakteristisches Motiv, welches uns zeigen kann, wie Phidias, wenn er einer Stütze bedurfte, sie auf künstlerische Weise anbringen konnte. Die als Säule bedeutungslose, daher die Wirkung der Figur abschwächende Stütze ist hier zu einem inhaltsvollen, selbständigen Attribut geworden, welches nebenbei die Function des Tragens übernehmen kann. Dass die Aufgabe, einen Baumstamm mit Aesten und Blätterwerk zu bilden in der Technik der Parthenos leicht zu bewältigen gewesen wäre, bedarf keiner Ausführung.

Die übrigen Zeugnisse, welche nach Lange die Anwendung der Stütze noch in der Zeit des Perikles und später erweisen sollen, sind von mir bereits früher[12]) besprochen worden. Ich glaube gezeigt zu haben, dass hier nicht technische Hülfsmittel gemeint sind, sondern wirklich vorhanden zu denkende Gegenstände, vermuthlich das kurze stabartige Scepter, welches Zeus und andere Götter gelegentlich, Asklepios ständig führen. Aber es bleiben zahlreiche Münztypen übrig, nach deren Zeugniss

[6]) Dasselbe gilt von dem Athenabild auf Münzen von Olympos in Lykien (Kenner, Sammlung Florian Taf. V, 2). Hier stützt sich Athena mit dem vorgelegten Arm (die Hand hält einen Kranz) auf eine Säule. An der neuen athenischen Statuette stützt sich nicht die Göttin selbst, sondern der Künstler stützt die Hand seiner Figur.

[7]) Zuerst publicirt von Blau in der Wiener numism. Zeitschr. VIII (1876/77) S. 100, danach wiederholt von v. Sallet in seiner Zeitschrift Bd. X S. 152. Eine genaue Abbildung in Lichtdruck giebt jetzt Imhoof-Blumer in seinen *Monnaies grecques* (Paris und Leipzig 1883) pl. G no. 15. Es sind nach Sallet nur zwei Exemplare bekannt, das eine in der pariser Sammlung (Luynes), das andere in der kgl. Sammlung zu Turin.

[8]) Eine nachträgliche Berichtigung v. Sallet's a. a. O. S. 305 giebt indess das Vorhandensein eines Oelbaumes zu.

[9]) Ein Oelbaum neben der sitzenden Athena findet sich auch auf einer Münze von Mallos, die Imhoof-Blumer im *Annuaire de la société franç. de numismatique et d'archéologie* 1883 pl. VI, 29 bekannt gemacht hat.

[10]) Ein directes Auflegen der beschwerten Hand konnte hier vermieden werden, wenn der Baumstamm hinter der Hand emporging, so dass eine von vorn nicht sichtbare Querstütze beide Theile verband. Dann war die Stütze als solche verdeckt, wie der stützende Sockel der anscheinend freifliegenden Nike des Paionios durch den unter den Füssen vorbeischwebenden Adler. Verdeckt, weil nicht von vorn als Träger erkennbar, ist noch die Stütze (ein für sich bedeutungsvoller Baum) an der Ganymedgruppe des Leochares. Wie weit verschieden ist von solchen Motiven der Nothbehelf einer unverhüllten Stütze, wie ihn die athenische Statuette zeigt

[11]) Die Annahme, dass in dem Münzbilde des „weit entlegenen, von persischen Satrapen beherrschten“ Tarsos gerade die Parthenos des Phidias copirt sei, ist demnach ganz unsicher. Sie ist auch nicht nöthig. Unter den vielen Abwandlungen, welche der berühmte Typus vermuthlich bald hervorrief und von denen einzelne noch statuarisch nachweisbar sind (Athena Parthenos S. 577 ff.), kann eine solche mit dem Oelbaum zur Rechten der Göttin gewesen sein, welche der Münze als Vorbild diente.

[12]) Athena Parthenos S. 616 ff.

wenigstens in der archaischen Zeit der Gebrauch von eigentlichen Stützen ganz gewöhnlich gewesen sein soll. Sie zeigen höchst alterthümliche Götterbilder, Xoana der primitivsten Art, deren Oberarme stets am Körper anliegen, während die horizontal vor oder zur Seite gestreckten Unterarme durch zwei Stützen getragen zu sein scheinen. Die Gestalt der letzteren gleicht auf allen grösseren und besser erhaltenen Exemplaren etwa der von Perlenschnüren. Ganz ähnlich werden aber auch die geknoteten Wollenbinden angedeutet, die unzählige Male als charakteristischer Schmuck heiliger Gegenstände auf Münzbildern und in anderen Darstellungen erscheinen. So ziert die Binde z. B. den Nabelstein in Delphi, den Dreifuss des Apoll [13]), sie wird dann auch von dem Gott selbst gehalten [14]), sie schmückt den Stier der Europa auf makedonischen Münzen [15]) u. a. m. Häufig laufen ihre Enden in dreifach getheilte Troddeln aus [16]). Diese „Perlstäbe" als Stützen zu erklären, geht schon deshalb nicht gut an, weil die betreffenden Arme in den meisten Fällen nichts zu tragen haben und ihre Befestigung deshalb und weil sie mit dem Ellenbogen am Körper ansitzen, keine technische Schwierigkeit bieten konnte [17]).

Finden sie sich doch einmal auch an einem Holzbild derselben Gattung, dem Xoanon des Zeus Labrandeus auf Münzen von Mylasa, wo die speeraufstützende Linke einer besonderen Stütze gar nicht bedurfte. Ein vortrefflich erhaltenes Exemplar dieses Münztypus gibt Fig. 1 unseres Holzschnittes [18]), es verdeutlicht zugleich die gewöhnliche Anbringung der „Stäbe", die — was eigentlich ein Widerspruch gegen die vorausgesetzte Bestimmung ist — oft einwärts geneigt, mitunter selbst bis an die Füsse des Bildes herangezogen sind [19]). Aehnlich hier, wo auch deutlich zu sehen ist, dass der von dem Unterarm niederhängende Zierrath nur die Fortsetzung der um die Oberarme gewundenen Binde ist. Die wirkliche Bedeutung des Gegenstandes hätte man aus Münzbildern der Hera von Samos leicht errathen können, jetzt werden durch die Münzen Fig. 2 und 4 wohl die letzten Zweifel beseitigt werden. Auf ersterer sehen wir das alterthümliche Bild der samischen Göttin mit langen Gewändern umhüllt, auf letzterer das ephesische Götterbild in üblicher Auffassung, beide mit wollenen Binden geschmückt, die von den Händen herabhängend den Boden nicht berühren [20]) Breite Quasten sind am Ende derselben



[13]) Auf Münzen von Kroton u. a. Am deutlichsten in dem Beispiel des *Compte-rendu* 1876 Taf. V, 1, auch bei Friedlaender-Sallet, Berliner Münzkabinet Taf. 8 no. 761.

[14]) *Annuaire de numism.* III. 1868 pl. 2, 25.

[15]) Millingen, *Sylloge of anc. uned. coins* pl. 3, 23.

[16]) So in den meisten angeführten Beispielen und besonders deutlich *Numism. Chron.* N. S XV pl. 10, 7.

[17]) Für die meisten, wenn nicht alle, haben wir Holz als Material vorauszusetzen, so dass die Last der Unterarme unbedeutend und die Befestigung sehr erleichtert war. Von Cedern- oder Weinrebenholz war nach den besseren Zeugnissen das Bild der Artemis von Ephesos (Plin N. H. 16, 213), in dessen genauer Beschreibung Stützen nicht erwähnt werden (Vitruv 2, 9; vgl. Bernays, Heracl. Briefe S 109). Ein Schnitzbild war auch das auf samischen Münzen häufig abgebildete Xoanon des Smilis (Euseb. *Praep. ev.* 3, 8), das älteste, aber noch zur Zeit des Plutarch vorhandene Bild der Athena Polias auf der Akropolis zu Athen u. a. m. Vgl. Plutarch bei Euseb. a. a. O.

[18]) Ich verdanke die Abgüsse der Münzen Fig. 1. 2 u. 4 der nie versagenden Freundlichkeit des Herrn Dr. Imhoof-Blumer. Die überaus seltene Goldmünze von Pergamon (Fig. 3) ist nach dem schönen Exemplar des Berliner Kabinets geschnitten worden. Der Revers der Bronze von Mylasa (Fig. 1) zeigt Geta's Brustbild, derjenige der Bronze von Ephesos (Fig. 4) Domitian, Caligula's Kopf die Münze von Samos (Fig. 2).

[19]) Lange meint freilich (S. 956), dass gerade das Schiefstehen der „Stäbe" jeden Gedanken an Binden ausschliessen müsse und dass an eine Befestigung der letzteren am Boden doch „schwerlich irgend ein Unbefangener glauben dürfte". Die Binden folgen indess bei der Schrägstellung nur den Conturen des Holzbildes selbst, wie man auch die Schleier dieser Xoana unterwärts einzuziehen pflegte. Davon weiter unten.

[20]) Diese Beispiele werden sich vermuthlich noch vermehren lassen. Ein unpublicirtes aus Magnesia, wo ebenfalls die Binden frei von den Armen herabhängen und die Troddeln in der Luft schweben, liegt mir durch Imhoof-Blumer's Güte in einem Ab-

zu bemerken, die Binden selbst scheinen wenigstens bei dem Herabild kostbar ausgestattet, etwa der Art, dass goldene Kugeln mit scheibenartigen Zwischengliedern abwechselnd an den Schnüren aufgereiht sind.

Auf ein anderes Zeugniss möchte ich noch aufmerksam machen, das für sich ebensoviel beweist, wie die angeführten Münztypen. Stephani[21]) hat ein ephesisches Amulett publicirt, eine kleine Terracottaplatte des Museums in Syrakus, welche eine Aedicula darstellt, in deren Mitte ein weibliches, mit Polos und Schleier geschmücktes Götterbild angebracht ist. Den übrigen Raum füllen unverständliche Buchstaben, die Stephani wohl mit Recht als die sog. *γράμματα Ἐφέσια* erklärt. Der ephesischen Göttin gleicht das Bild auch durch den scheibenartigen Aufsatz hinter dem Kopf. Hier tragen die seitwärts ausgestreckten Unterarme wiederum die kurzen, frei hängenden, in Troddeln oder ähnlichen Schmuck auslaufenden Binden, und es scheint selbst durch die Biegung der einen, während die andere gerade herabhängt, angedeutet zu sein, dass die wollene Binde sich leicht hin und her bewegen konnte. Die Buchstabenform weist auf das zweite oder erste vorchristliche Jahrhundert, das Zeugniss ist also älter als alle sonstigen Münztypen.

Dass diese Binden, Schnüre oder Kettchen nicht immer in gleicher Weise angebracht wurden, möchte man aus den Varianten des Münzbildes schliessen. Vielleicht waren sie zu Zeiten — denn es handelt sich, wie wir sehen werden, um einen beweglichen, abnehmbaren Schmuck — bis auf den Boden verlängert und hier befestigt. An Münztypen, die diesen letzteren Schmuck wiedergaben, konnten dann ungenau nachahmende Stempelschneider[22]), zumal solche, die von den Originalen nicht genauere Kenntniss hatten, sich leicht versehen; die Binden konnten sie in Stäbe verwandeln, was endlich dazu führte, dass man sie wie wirkliche Gebrauchsgegenstände der Göttin in die Hand gab[23]). Häufiger aber sind die modernen Zeichner an dem Versehen Schuld, und einmal ausgesprochen[24]) hat der Irrthum dann weiter gewuchert.

In der richtigen Deutung dieses Zierrathes hätte man, wie gesagt, nicht fehlgehen können, wenn die Münztypen von Samos[25]) zum Ausgangspunkte der Untersuchung gemacht worden wären. Sie zeigen in wechselnder Ausstattung ein aufrechtstehendes Götterbild mit hohem, sehr verschieden gebildetem Aufsatz, ein Bild, an dem nur ein Motiv durch alle Münzen unverändert bleibt, die seitlich vorgestreckten, bis zum Ellenbogen am Körper haftenden Arme. Zwei Typenreihen sind von Overbeck unterschieden worden, ein älterer, dem auch unsere Fig. 2 angehört: anscheinend schlichter aussehend, obgleich der Schleier den sorgfältiger durchgebildeten Exemplaren[26]) nicht fehlt, und ein jüngerer: von breiterer Anlage und besonders durch den faltenreichen, im Rücken herabhängenden Mantel oder Schleier ausgezeichnet. In dem älteren Typus ist dem unteren Theil der Figur mitunter eine eigenthümliche Schlankheit, einmal[27]) ein fast pfeilerartiges Aussehen gegeben, während andere ein lang nachschleppendes Gewand zeigen. Auf das Bedenken, ob hier überhaupt das alte Herabild von Samos dargestellt sei, konnte allerdings die viel reichere Bekleidung des auf der jüngeren Typenreihe vorkommenden Bildes führen. Und doch hat Overbeck mit Recht betont, dass im Tempel zu

druck vor. Er selber notirt mir eine kleine Bronze des Berliner Cabinets mit dem Xoanon der Artemis Astyrene, welche denselben Tänienschmuck hat.

21) *Mél. gréco-rom.* I p. 1 ff.

22) Deren gab es bekanntlich in Menge. Ich erinnere nur an die Verschlechterungen und Entstellungen, welche der Typus der flüchtenden Leto auf kleinasiatischen Münzen allmählich erleidet. Der Grundgedanke wird hier endlich in sein Gegentheil verkehrt (Schreiber, Apollon Pythoktonos Taf. 2).

23) So z. B. auf einer Bronzemünze des Commodus aus Came in Mysien (Millingen, *anc. coins of greek cities* pl. V no. 5) und auf magnesischen Münzen (Denkm. d. alt. Kunst I, 2. 14). Nach solchen entstellten Münztypen — denn sollen wir uns die Göttin als auf Stäbe sich stützend, gleichsam an Krücken gehend, vorstellen? — scheint die kleine, jetzt von Lange (S. 957 Anm.) angeführte Bronze im Museo Civico zu Bologna gearbeitet zu sein. Es wird nicht angegeben, ob „die dicken, gebuckelten Stützen, die von den Händen gehalten werden", wirklich alt sind, während doch leicht die ganze Figur sich als modern erweisen könnte.

24) Wohl zuerst von Lucas Holstenius, *epist. de fulcris s. verubus Dianae Ephesiae.* Ganz verdorbene Abbildungen finden sich z. B. bei Millin, *Gal. myth.* pl. 30 ff., wo auch auf pl. 10, 37 das archaische Zeusbild von Mylasa seltsam verschnörkelt wiedergegeben ist.

25) Eine Auswahl der besten Stücke hat Overbeck (Kunstmythologie. Hera Münztaf. I) in guten Abbildungen bekannt gemacht. Ich habe auch den reichen, von ihm gesammelten Apparat benutzen können.

26) Overbeck Münztaf. I Fig. 1. 3, vielleicht auch unsere Fig. 2.

27) In der von Postolakka, *Καταλ. τῶν ἀρχ. νομισμ.* Taf. V no. 1001 publicirten Münze der samischen Colonie Perinthos (ein verwandtes Exemplar bei Overbeck a. a. O. Fig. 10). Die Colonisten pflegen eine Nachbildung des Cultbildes der Mutterstadt mit sich zu nehmen, daher erscheint das samische Xoanon auch auf Münzen von Perinthos.

Samos das uralte, dem Aegineten Smilis zugeschriebene Cultbild bis in späteste Zeiten in den alten Ehren erhalten blieb. Von einem neueren Bilde, welches das alte wenigstens auf den Münzen hätte verdrängen können, ist nichts überliefert und eine selbständige Umänderung des einen Typus in den so beträchtlich abweichenden anderen ist einem Stempelschneider nicht zuzutrauen. Das Räthsel löst sich aber, wenn man von der äusseren Umhüllung absieht und den cylinderartigen Charakter der eigentlichen Figur allein ins Auge fasst. Er zeigt sich besonders deutlich in Fig. 5 und 6 der jüngeren Typenreihe auf Overbeck's Münztafel, besser noch auf Abgüssen und Abdrücken, ist aber auch in der älteren Reihe, wie oben erwähnt, wenn auch weniger bestimmt angedeutet. Eine Vergleichung mit zwei ebendort abgebildeten Münzen von Hypaepa in Lydien (Fig. 12) und Apamea in Phrygien (Fig. 11) erleichtert die Erklärung. Hier ist die konische, nach unten zu sich verjüngende Form der Bilder unverkennbar. In Fig. 12 scheint der Unterkörper nur aus einem dünnen Cylinder zu bestehen, aber faltige Kleider, wie sie archaische Kunst gar nicht hervorbringen kann, legen sich darüber, ein kurz geschürzter, gegürteter Oberrock deckt den Leib, und im Rücken ist, vom Kopfaufsatz ausgehend, ein weiter Mantel oder Schleier faltenreich ausgespannt. Dieselbe Bekleidung verändert nun auch das samische Cultidol, indem von dem vielfachen Ornat bald hinzugethan, bald weggelassen ist[28]). Eine dreifache Umhüllung scheint am häufigsten wiederzukehren: die Bekleidung des eigentlichen konischen Bildes, dessen Brust kreuzweis mit geknoteten Wollenbinden oder mit kostbaren Schmuckketten überzogen ist, ein shawlartiger, in mehreren Reihen oder Wülsten quer um Brust und Hals gelegter Zierrath, endlich der breit ausgespannte Schleier, der manchmal, die einwärts geneigten Conturen des Pfeilerbildes begleitend, nach den Füssen zu eingezogen ist.[29]) Derselben Richtung folgen oft die Schnüre oder Kettchen, welche von den Armen zu Boden hängen und die sich als Theile jenes reichen Kleiderschmuckes zu erkennen geben. Eine besondere Pracht scheint aber in der Ausstattung des Kopfes durch Aufsätze von wechselnder Form[30]), durch Binden oder Gehänge und durch den eigenthümlichen, nimbusartigen Kopfputz[31]) entfaltet worden zu sein. Schon Overbeck hat auf diese Bestandtheile der Bekleidung des samischen Bildes aufmerksam gemacht, auch die wechselnde Weite derselben von einer beträchtlichen Fülle bis zu grosser Knappheit und Enge hervorgehoben, aber den Gedanken an wirkliche, dem Holzbilde übergezogene Kleider doch nicht für zwingend gehalten. Es liegt hier jedoch einer der Fälle vor, wo die Kunstarchäologie sich mit dem Gebiet der Sacralalterthümer berührt und aus diesem wichtige Aufschlüsse erhalten kann.

Ein Ueberblick über die erste Entwickelung des Cultbildes macht es klar, dass das kunstvoll ausgestattete, anthropomorphisch gestaltete Agalma weder die erste Form desselben, noch überhaupt eine spontane Schöpfung des griechischen Kunsttriebes ist. Eine älteste Epoche pelasgischer Naturreligion begnügte sich noch, an Stelle umfriedigter Tempel, mit Berghöhen, Grotten und Hainen als einfachsten Stätten des Cultus, und sie verehrte Naturobjecte, vor allem die heiligen Bäume und deren Residua, Hölzer ganz primitiver Gestalt, als Sitz des göttlichen Numen[32]). Solcher *βαίτυλοι* oder *ἀργοὶ λίθοι*, solcher *δόκανα* oder *σανίδες* kannte die historische Zeit noch eine grosse Anzahl, sie behalten im Cultus oft gleiche Geltung wie die neben sie tretenden, formvollendeten Cultstatuen einer jüngeren Epoche. Der Uebergang von dem anikonischen Idol zu dem eigentlichen Cultbild kann sich nur ganz allmählig vollzogen haben, seine einzelnen Phasen sind noch wohl erkennbar. Einer der stärksten Factoren im religiösen Leben aller Völker, die Scheu am Herkömmlichen zu ändern, trat hier in Conflict mit dem Wunsche, ein Abbild

[28]) Das inschriftliche Inventar des Heraion zu Samos, welches die Einzelheiten deutlicher macht, wird weiter unten besprochen werden.

[29]) Overbeck a. a. O. Fig 11. *Numism. Chron.* N. S. XV pl. 2, 4. Denkm. d. alt. Kunst I, 2. 8.

[30]) Auf Overbeck's Münztafel ist eine Zusammenstellung der auf den Münzbildern vorkommenden Formen dieses Polos (Fig. a-g) gegeben.

[31]) Auch dieser Aufsatz — meist einem Kreisausschnitt ähnlich und auf den Schultern aufruhend — ist kein Bestandtheil des eigentlichen Bildes, sondern hinzugefügter Zierrath, wird daher verschieden gebildet, auch ganz weggelassen. Dasselbe gilt von dem ephesischen Tempelbilde (*Numism. chronic.* N. S. XX pl. 9, 2—6, unser Münzbild Fig. 4), dessen statuarische Nachbildungen ihn meist beibehalten (z. B. Clarac 561, 1198. 562 B, 1198 C. 564 C, 1198 A. D. a. K. I, 2. 12), und von andern Holzbildern, die diesem Typus angehören.

[32]) Boesigk, *de baetylis.* Berl. 1854. Boetticher, Der Baumkultus der Hellenen. Overbeck, Berichte d. sächs. Ges. d. W. 1864 S. 154 ff. Baitylen finden sich auch auf Münzen dargestellt (Lenormant, *Nouv gal. myth.* pl. 8 no. 13. Daremberg-Saglio I S. 643 ff.).

der leiblich gedachten Gottheit zu gewinnen, daher scheint der Bildnertrieb sich lange Zeit mit einiger Zurechtmachung jener formlosen Idole begnügt zu haben. Das berühmte *σκῆπτρον* des Agamemnon, auch als *δόρυ* bezeichnet, kann — wie der regelrechte, ihm zu Chaironeia eingerichtete Cult beweist — nur ein derartiges, etwas verschöntes Holzidol gewesen sein.[33]) Ein *κίων κωνοειδής* bleibt noch in historischer Zeit das gewöhnliche Cultmal des strassenhütenden Gottes, wird aber, weil nicht bestimmt charakterisirt, verschieden gedeutet, meist als Apollon Agyieus, anderwärts als Hermes oder Dionysos[34]).

Dann wird aus dem Holz des heiligen Baumes oder aus den bereits vorhandenen *δόκανα* oder *σανίδες* in primitivster Weise das Götterbild herausgeschnitzt, aber dabei soviel als möglich von der alten Form des Baumstammes und von dem Material desselben beibehalten, denn der Stoff war noch werthvoller als die Kunstform und in ihm allein eine Gewähr für die Wirksamkeit, die *ἐνέργεια*, des Bildes gegeben. Die Holzart der Xoana ist daher durchgängig bedeutungsvoll. Nur in einem Baume bestimmter Gattung mag die Gottheit ihren Wohnsitz nehmen (wie Zeus zu Dodona in der Eiche), aus diesem allein darf das Cultbild geschnitzt werden, so dasjenige des Dionysos und des Priapos aus Feigenholz, Bilder des Pan aus Buchen-, der Aphrodite aus Myrtenholz u. s. w.[35])

So entstanden jene ältesten, uns aus Münzbildern bekannten Xoana, Bilder von tubusartiger oder konischer Gestalt, an denen nur oberwärts die menschenähnliche Bildung in angefügten Theilen deutlich wird. Der Uebergang des anikonischen Idols in ein solches Agalma ist gerade für das oben betrachtete Cultbild des samischen Heratempels ausdrücklich bezeugt; anfangs eine *ἄξοος σανίς*, wurde es — deutlich wird gesagt, eben dasselbe Cultusobjekt — später von der Hand des Smilis, wie Kallimachos[36]) sagt, in ein *ἔργον ἐύξοον* verwandelt, was Aëthlios[37]) genauer mit den Worten bezeugt *ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο.* Auch in Korinth befanden sich nach Pausanias 2,2,6 zwei alterthümliche Xoana des Dionysos, die unterwärts vergoldet, im Gesicht roth angestrichen waren und der Tradition nach aus dem Holze eines heiligen Baumes geschnitzt worden sein sollten. Aehnliches berichtet er aus Theben (9, 12, 4), wo das angeblich vom Himmel stammende Holzidol von einem Künstler Polydoros mit Erzbekleidung versehen werden war.

Eigentlichen Kunstwerth werden solche Cultobjecte schwerlich gehabt haben. Die Heiligkeit des *βρέτας* konnte durch das Ungewöhnliche des Aussehens nur vermehrt werden, und wo es sich besonders stark bemerklich machte, erfand die Legende, um jeden Gedanken an Menschenwerk abzuweisen, die Auskunft, dass es vom Himmel gefallen, dass es von Hephaistos oder von grauer Vorzeit angehörenden, mit wundersamer Kunst begabten Meistern, wie Daidalos, gearbeitet worden sei[38]). Ganz formlos noch ist das mit Kleidern behangene alterthümliche Agalma, welches Münzen verschiedener lydischer Städte darstellen[39]). Hier sind anscheinend nur die vorgestreckten Unterarme, welche aber durch das übergeworfene Gewand verhüllt sind, und die unter letzterem hervorkommenden Füsse menschenartige Theile; das übrige ist sammt dem etwas zugestutzten Kopfende vermuthlich in der rohen Form des heiligen Balkens gelassen, und da weder Haltung noch Gesichtszüge das Wesen der Gottheit aussprachen, so scheint man durch Aehren- und Mohnsträusse, die realiter an dem Idol angebracht wurden (vgl. Anm. 44), auf den Wirkungskreis derselben hingewiesen zu haben.

Nicht wenige dieser Bilder erhielten verstärkte Kraft durch regelmässig vorzunehmendes Uebertünchen mit den Stoffen, die gleichsam heilige Materie des Gottes waren. So wurde das alte Schnitzbild der Athena Skiras mit weisser Erde,

[33]) Paus. 9, 40, 11 u. 12. Hom. Il. 2, 100 ff.

[34]) Harpokr. v. *ἀγυιᾶς*. Wieseler, *Ann. dell' Inst.* XXX p. 222 ff.

[35]) Die Bestimmungen sind natürlich lokal verschieden. Auf Naxos war das Bild des Dionysos Bakcheus als des Weingottes aus Weinrebe, das des Dionysos Meilichios aus Feigenholz, weil man ihm die Obhut über die Feigenbäume beilegte (Athen. III S. 78). In Kyllene war für das *ξόανον* des Hermes Holz eines *θύον* genannten Baumes verwendet (Paus. 8, 17, 2) und für die epidaurischen Bilder der Damia und Auxesia schrieb das delphische Orakel ausdrücklich Olivenholz vor (Herod. 5, 82). Vgl. auch Müller, Handb. d. Arch. § 308.

[36]) Kallimachos bei Euseb. *Praep. ev.* 3, 8.

[37]) Bei Clem. Alex. *Protrept.* 4, 46.

[38]) Paus. 1, 26. 6; 2, 23. 1; 7, 19. 6. Eurip. Iph. T. 986. Act. Apostol. 19, 35. Auch der Name des Smilis hat den Gedanken an mythische Dichtung angeregt, der aber ohne Verdoppelung der Persönlichkeit nicht aufrecht erhalten werden kann. Auf die naheliegende Parallele, welche Aussehen und Geschichte vieler Madonnen- und Christusbilder geben, braucht nur hingewiesen zu werden.

[39]) Overbeck, K. M., Demeter u. Kora, Münztafel 8 Fig. 1—4.

der *γῆ σκιῤῥάς*, die für die Oelbaumzucht besonders geeignet war, das Bild des Artemis Alpheionia mit dem Alpheiosschlamm angestrichen, Bilder des Dionysos mit Hefe oder statt dessen mit Mennig eingerieben[40]. Was die Kunst weiter hinzufügte, war äusserlicher, angelegter Schmuck, welcher in geheimnisvoller Symbolik auf das Walten und Wirken der Gottheit anspielen konnte, wie am reichlichsten an dem Bilde der ephesischen Artemis geschehen ist. Solche Embleme liessen Form und Material des alten Idols im wesentlichen unverändert; sie waren nur Rahmen und Verbrämung des Allerheiligsten. Als Bathykles von Magnesia den Auftrag erhielt, dem altehrwürdigen Cultbild des Apollon zu Amyklae künstlerischen Schmuck zu verleihen, musste er sich, obgleich das Bild dafür gar nicht geeignet war, damit begnügen, zur Andeutung der göttlichen Würde einen Thron um dasselbe aufzurichten[41]. Das Bild selbst, ein säulenartiges, nur durch Ansetzung von Kopf, Armen und Füssen menschenähnlich umgestaltetes Idol, durfte in keiner Weise angetastet werden; ja, in einem anderen Falle widersetzt sich die Gottheit energisch durch Traumgesicht der verschönernden Umänderung ihrer Bildsäule[42].

Diese religiösen Bedenken, der Wunsch, dem Mangel der Formen doch möglichst abzuhelfen, vor allem die Rücksicht auf das im Holzbild wohnende Numen führten auf einen Ausweg, der auch in christlicher Zeit gerade bei den rohesten, unförmlichsten Madonnenbildern unzählige Male eingeschlagen worden ist — zur Bekleidung der Xoana mit kostbaren Stoffen, zur Ausstattung mit wirklichen Gewändern. Kunstvoll gewirkte Brokatkleider, Geschmeide und anderer Zierrath musste den formlosen Rumpf des Bildes verdecken, so dass nur die plastisch gebildeten Theile, Kopf, Hände und Füsse, frei blieben. Oft waren selbst Arme und Füsse verdeckt (oder gar nicht vorhanden), wie in dem lydischen, auf Münzen dargestellten Idol und an anderen, die Pausanias erwähnt[43]. Oder man hatte Sträucher um das Bild gepflanzt, es mit Blättern und Kränzen umwunden, so dass wiederum nur das Haupt sichtbar blieb[44]. Cultbilder in Kleider gehüllt, die natürlich je nach den Umständen mehr oder weniger prächtig waren, sah Pausanias noch an vielen Orten. So im Asklepieion zu Tithane[45] ein altes Bild des Gottes, unkenntlich aus welchem Stoffe, bekleidet mit einem weissen Chiton von Wolle und einem Himation. Daneben ein Bild der Hygieia ganz mit Binden von babylonischem Gewebe umwunden und mit Haarlocken frommer Tempelbesucherinnen behangen. Für den amyklaeischen Koloss des Apollon webten spartanische Frauen alljährlich einen Chiton in einem besonderen, davon benannten Gebäude[46]. Aehnliches wird von Pausanias anderwärts berichtet und einmal selbst aus späterer Zeit[47] ein

[40]) K. O. Müller, Kl. d. Schr. II, 150 f. Beispiele für Dionysosbilder giebt Paus. 2, 2, 6 (Korinth); 7, 26, 11 (Phelloe); 8, 39, 6 (Phigalia). Auch für Rom ist ähnliches bezeugt (Plin. N. H. 33, 111. 35, 157. Plut. *Q. Rom.* 98).

[41]) Paus. 3, 19, 1. Das Gold des Kroisos (P. 3, 10, 8. Herod. 1. 69) ist, meine ich, eben für den vermuthlich chryselephantinen Thron verwendet worden; denn an Aufstellung des Bildes im Freien (Overbeck, Gesch. d. Plast. I³ S. 75), welche diese Technik unmöglich gemacht hätte, ist gewiss nicht zu denken. Das Schweigen des Pausanias kann hier, wie in ähnlichen Fällen, nichts beweisen. Dagegen spricht die Bedeutsamkeit des Bilderschmuckes (Müller, Dorier I² S. 358) dafür, dass der Erzkoloss (vielleicht schon eine später hinzugefügte Hülle für das darin befindliche heilige Holzidol) das Cultbild war, also natürlich im Tempel des amykläischen Apollon, des Stammgottes der Lakedämonier, stehen musste. Den Standplatz im Freien pflegt Pausanias bei Cultbildern als auffälligen Umstand besonders anzugeben (z. B. 3, 10, 7). In derselben Weise, wie zu Amyklai, hatte man zu Ainos das alterthümliche, hermenartige Idol des Hermes auf einen reichverzierten Thron gesetzt, den sammt dem Bilde die Münzen der Stadt wiedergeben (Stephani in den *Mélanges gréco-rom.* I p. 194 ff. v. Sallet's Zeitschr. f. Num. V S. 179). Letzteres Beispiel macht übrigens, was neuerdings bestritten worden ist, mehr als wahrscheinlich, dass die Anfänge der Hermenbildung wirklich in diese Uebergangszeit der anikonischen zu der ikonischen Periode fallen.

[42]) Paus. 3, 16, 1. Eine Priesterin des Leukippidendienstes in Sparta hat dem einen der beiden Cultusbilder einen schöneren Kopf aufgesetzt; *τὸ δὲ ἕτερον (πρόσωπον) μὴ καὶ τοῦτο ἐπικοσμεῖν αὐτὴν ἀπεῖπεν ὄνειρον.*

[43]) Overbeck K. M., Demeter u. Kora Münztafel VIII, 1—4. Paus. 2, 11. 3.

[44]) So war ein Bild des Dionysos Akratophoros in Phigalia unterwärts durch Lorbeergebüsch und Epheuranken verhüllt und nur das roth angestrichene Gesicht freigelassen (Paus. 8, 39, 6). Ein pfeilerartiges Agalma des Dionysos von Epheu umrankt und von Mänaden umschwärmt findet sich auf einer Vase (D. a. K. II 46, 583). Auch dem alterthümlichen, mit einem Schleier umhängten Idol der Demeter auf Münzen des Demetrios III. (Overbeck a. a. O. Münztaf. VIII, 5) sind Aehren angesteckt und Sträusse in die Hand gegeben.

[45]) Paus. II, 11, 6. Eine grössere Zusammenstellung giebt Schubart im Rhein. Mus. N. F. XV S. 111 ff. Vgl. auch J. Martha, *Les sacerdoces athéniens* (*Bibl. des écol. franç. d'Athèn. et de Rome* XXVI) p. 47 ff.

[46]) Paus. 3, 16, 2. Wahrscheinlich hat auch die Artemis Chitone (*Χιτωνέα, ἡ ἐν χιτῶνι*, ion. *Κιθωνέα*), deren Bild aus dem Holz fruchtreicher Bäume bestand (Müller, Dorier I² S. 385), von der Bekleidung ihres Xoanon den Beinamen.

[47]) Paus. 7, 23, 5, ein Bild der Eileithyia, deren Rechte eine

Akrolith angeführt, ein Werk des Damophon von Messene, welches von Kopf zu Füssen in ein feines Gewand eingehüllt war.

Die Erneuerung des Kleiderschmuckes bildete überall einen Theil des Tempelrituals. Mit der Reinigung des Tempels und des Bildes, an die so viele Legenden und Feste anknüpfen — ich erinnere nur an die attischen Kallynterien und Plynterien — hängt auch die Neubekleidung des Xoanon zusammen, bei welcher in reichen Culten eine Menge von Priesterchargen in Thätigkeit trat[48]). In Argos giebt sie dem Fest der Hera den Namen (Ἐνδυμάτια, das Ankleidefest); es konnte, wenn es ein öffentliches war, nur mit der Wiedereröffnung des Tempels in Verbindung stehen[49]). Die abgenommenen Kleider, auch Weihegaben, die man vielleicht nur vorübergehend an dem Bilde anbrachte, wurden im Tempelschatz aufbewahrt und konnten allmählig zu einer besonderen Garderobe der Gottheit anwachsen. Einige inschriftlich erhaltene Inventare geben darüber genauere Auskunft, das eine gerade über den Kleiderschatz der Hera von Samos, wie er Ol. 108, 3 (346/5 v. Chr.) beschaffen war[50]). Die Schatzmeister der Göttin, deren nach dem Vorbilde Athens zehn jährlich wechselnde eingesetzt waren, mustern am ersten Tag der Uebergabe zunächst den *κόσμος τῆς θεοῦ*, der Garderobestücke aller Art enthält, Obergewänder (*κιθῶνες, περιβλήματα, ἱμάτια*), dann allerlei Kopfbedeckungen (*μίτραι, σφενδόναι, κεκρύφαλοι*), ferner Halstücher (*ἡμιτύβιον*), Gürtel, Schleier, Kopfkissen und teppichartige Zeuge oder Vorhänge (*παραπετάσματα, αὐλαῖαι*) aus verschiedenen Stoffen, in verschiedenster Farbe, mit Figuren und Ornamenten bestickt und mit Troddeln und Franzen ausgestattet. Es wird angegeben, welche Gegenstände am Bilde selbst angebracht sind, bei einigen Stücken auch der Zustand notirt, in dem sie sich befinden[51]).

Wenden wir uns nach diesen Vorerörterungen zu unseren Münztypen zurück, so ist für deren Erklärung nun jede Schwierigkeit gehoben. Sie zeigen uns die Bekleidung der Xoana in ihrer wechselnden Erscheinung; die Münzbilder von Samos die reichste Ausstattung — denn Hera war hier *nubentis habitu*, als die Hochzeiterin[52]), darzustellen —, eine viel schlichtere die Münze von Ephesos (Fig. 4). Wieder anders ist die Bekleidung auf den Münzbildern von Apamea und Hypaepa, ferner diejenige des Bildes auf einer Münze von Eusebeia in Kappadokien[53]), wie ja überhaupt nun nicht mehr zweifelhaft sein kann, dass diese Münztypen nicht sämmtlich auf den Namen Hera von Samos und Artemis von Ephesos getauft werden können. Durch ähnliche Bekleidung erhielten auch ganz verschiedene Bilder ein verwandtes Aussehen, noch dazu, wenn die Stempelschneider sich mit schablonenhafter Andeutung begnügten. Andererseits scheint die Ausstattung in manchen Tempeln sich nicht gleich geblieben zu sein, z. B. in Samos und Aphrodisias[54]) geweehselt zu haben, und auch an die Möglichkeit wird man denken dürfen, dass an Festtagen eine andere, prächtigere Tracht, als die gewöhnliche war, dem Bilde umgelegt wurde.

Eigenthümlich ist der Zierrath des Münzbildes

Fackel hielt, während die Linke vorgestreckt war. Ob nur eine Wiederholung eines archaischen Typus?

48) Im Cult der Athena Polias zu Athen war z. B. ausser den *ἐργαστῖναι* als Verfertigerinnen des Peplos, der *Κοσμώ* und *Τραπεζώ*, den *πλυντρίδες* oder *λουτρίδες*, dem *κατανίπτης* vielleicht auch ein besonderer *στολιστής* (CIG. 481. CIA. III, 162. 699) angestellt, wenn dieser nicht vielmehr einem Isiskult angehört. Vgl. dazu O. Müller, Kl. d. Schr. II S. 154f. In delischen Inventaren werden *κοσμηταί* beiderlei Geschlechts erwähnt, welche bei festlichen Gelegenheiten die Toilette des Cultbildes zu besorgen haben (*Bull. de corr. hell.* 1882 p. 102 ff.).

49) Plut. *De mus.* 9. Die bei dem Reinigungsacte fungirenden Priesterinnen waren die *Ἠρεσίδες* (Etym. M., Hesych. s. v.). Das Gewand der Göttin hiess *πάτος* (Hesych. s. v.).

50) C. Curtius, Inschriften und Studien zur Geschichte von Samos. Progr. Lübeck 1877 (Rh. Mus. N. F. XXIX S. 159 ff.). Dazu Nachträge und Berichtigungen von U. Köhler, Mitth. VII S. 367 ff.

51) So heisst es *Z.* 18 *μίτρη .... ταύτην ἡ θεὸς ἔχει*, *Z.* 19 *σινδονίσκη ἣν τῇ θεῷ παραπιτνῶσι*, *Z.* 28. 29. 31 *κιθῶνες ... τούτους ἡ θεὸς ἔχει.*

52) Varro bei Lactant. *Inst.* I, 17. Ein Brautfest waren die *Τόνεια*, deren Namen Menodotos falsch als auf die Fesselung des Bildes bezüglich, richtiger Welcker (zu Schwenck, Andeutungen S. 275 ff.) aus den *τόνοι*, den Brautfackeln, erklärt hat.

53) Die ersteren bei Overbeck K. M., Hera, Münztafel I no. 11. 12 (wo im Text S. 17 schon die Unsicherheit der Beziehung auf Hera erkannt ist), Lenormant, *Nouv. gal. myth.* pl. 12, 13. Letztere bei Millingen, *Anc. coins of greek cities and kings* pl. 5, 20.

54) Eine von Millingen, *Sylloge* pl. 2, 45 publicirte Münze von Aphrodisias zeigt in einer Kapelle das alterthümliche, unten konisch zulaufende Idol der Aphrodite, mit dem in parallelen Linien den Körper umziehenden Schleier, in der Rechten einen Spiegel (?), am Boden zwei Eroten (?). Dasselbe Cultbild ist wohl auch auf der von Kenner, Sammlung Florian Taf. 4, 13 abgebildeten Münze dargestellt, da es durch Polos und ausgestreckte Unterarme als archaisch erwiesen ist. Hier ist aber die Bekleidung in freierem Geschmack angeordnet. Vgl. auch Kenner a. a. O. Taf. 6, 2.

von Mylasa (Fig. 1). Eine Art Brustschild scheint vom Halse herabzuhängen, der übrige pfeilerartige Körper ist kreuzweis mit einem Netzwerk von Binden überzogen, ganz wie es an dem alterthümlichen Cultbild der Demeter in Stiris und an dem Bild der Hygieia zu Titane beschrieben wird[55]). Besondere Binden umwinden die Arme und laufen dann von der Mitte des Unterarmès zum Boden abwärts, wo wir sie uns befestigt zu denken haben. Am deutlichsten sind sie als freischwebende Schnüre oder Schmuckketten an dem samischen und ephesischen Münzbild (Fig. 2 und 4) sichtbar und so auch an der Münze von Pergamon (Fig. 3) dargestellt.

Darf ich hoffen mit diesen Untersuchungen eine grosse Reihe angeblicher Stützen aus der archaischen Kunst entfernt zu haben, so bleibt nur noch ein Zeugniss zurück, welches Lange neuerdings beigebracht hat. 'Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der Handstütze in der archaischen Kunst — sagt er S. 957 — ist der delische Apollon des Tektaios und Angelion, den Furtwängler[55]) als Beizeichen auf attischen Tetradrachmen nachgewiesen hat.' Furtwängler hat jenen schon längst gelieferten Nachweis nicht für sich in Anspruch genommen und nur ein flüchtiger Blick auf das zu seinem Aufsatz abgebildete Münzexemplar konnte Lange zu der Behauptung verleiten, dass die Hand des Apollon, welche die drei Chariten trägt, auf einer Stütze ruhe. Bei genauerem Zusehen erkennt man nur eine stilartige Verlängerung des von der Hand gefassten Gegenstandes, welche mit dem darunter befindlichen Attribut — nach Furtwängler's wahrscheinlicher Erklärung einem Greifen — zusammenstösst. Die gegen den Augenschein vorausgesetzte Möglichkeit einer Fortsetzung dieses Stiles hinter dem Thier (dessen nach rechts ausweichende Conturen ihn sehen lassen müssten) verwandelte sich für Lange in eine Thatsache und er übersah, dass die sämmtlichen ausserdem, und zwar in allbekannten Werken, abgebildeten Exemplare dieses Münztypus[57]) eine ganz andere Erklärung geben. Apollon hält vielmehr ein eigenthümliches Griffbrett, dessen Handhabe in den geringeren Münzen etwas plump und lang, kürzer auf den besseren Exemplaren gestaltet ist, stets aber als unterwärts abbrechender Griff deutlich charakterisirt wird. Ich möchte nicht zur Erklärung für diesen seltsamen Gegenstand die Willkür des Stempelschneiders verantwortlich machen, der als Nothbehelf, da er die drei Figuren auf der Handfläche nicht unterbringen konnte, sich ein Tragbrett construirt habe, glaube vielmehr, dass man dieses immer in gleicher Form wiederkehrende Geräth auch im Original vorauszusetzen hat[58]).

Ueberblicken wir nochmals das Ergebniss der bisherigen Untersuchungen, so haben wir einfach zu constatiren, dass sich eigentliche Stützen von der Art der an der Parthenos vorausgesetzten weder in der archaischen noch in der perikleischen Zeit nachweisen lassen. Eine briefliche Mittheilung Imhoof-Blumers bestätigt mir ausserdem, dass „eigentliche Stützen, die nicht Attribute wären, soviel ihm bekannt, auf älteren Münzen und Münzbildern nicht vorkommen“. Auch aus der späteren, hellenistischen Zeit giebt es nur ein vergleichbares Beispiel, das von Weil in v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII S. 334 publicirte Münzbild der Aphrodite Stratonikis in Smyrna, und auch dieses zeigt eine wesentliche Abweichung. Neben der Göttin steht hier ein niedriger Pfeiler mit Basis und Kapitell geschmückt, auf welchen Aphrodite den tief gesenkten Unterarm auflegt, während sie mit dem linken Fuss auf den Untersatz des Pfeilers tritt. Die Stütze ist also in das ganze Motiv der Haltung hineingezogen, nicht hinweg, sondern als wirklich vorhanden zu denken und auch das Herabhalten der die Nike tragenden Linken nur als ein Benutzen des dabei stehenden Geräths zu erklären[59]).

[55]) Paus. 2, 11, 6 u. 10, 35, 10: *κατειλημμένον ταινίαις ἄγαλμα ἀρχαῖον εἴ τι ἄλλο, ὁπόσα Δήμητρι ἐς τιμήν.* Vgl. das *ἄγρηνον* des vaticanischen Torso Denkm. d. alt. Kunst II, 49. 619. Anderwärts umwand man nur das Fussgestell des Bildes mit Binden (Paus. 8, 31, 8).

[56]) Arch. Zeit. 1882 S. 332 mit Abbildung der Münze.

[57]) Beulé, *Monn. d'Athènes* p. 364 (vier Beispiele). Müller-Wieseler, Denkm. d. alt. Kunst II 11, 126.

[58]) Die Identificirung des Münzbildes mit dem Werke des Tektaios und Angelion halte ich für sehr wahrscheinlich; den Irrthum des Plutarch (*de mus.* 14), der rechts und links verwechselt, hebt die richtige Angabe des Macrobius (Sat. I, 17. 13) auf. Unsicher bleibt es einstweilen, ob die in dem delischen Tempelinventar (*Bull. de corr. hell.* 1882 p. 129) hintereinander erwähnten Statuen eines Apoll und der drei Chariten sich auf das Werk der genannten Künstler beziehen. In diesem Falle müsste an Ausführung in Chryselephantin-Technik gedacht werden. Das Griffbrett weiss ich nicht zu erklären, oder dürfte man an ein ähnliches Kunststück, wie bei dem Apoll des Kanachos (Plin. N. H. 34, 75, vgl. Petersen, Arch. Zeit. 1880 S. 22 ff.) denken, an eine durch mechanische Vorrichtungen bewirkte Drehung der drei Figuren auf dem Griffbrett, zur Andeutung eines Chortanzes derselben?

[59]) Die übrigen von mir gesammelten Münzbeispiele (Ath. Parth S. 619 Anm.) halten Stütze und Hauptfigur ganz auseinander. Die Nike wird nicht von der Hand der Gottheit getra-

Die Meinung Lange's, dass die unverhüllte, künstlerisch, d. h. durch den Gedanken des Kunswerkes nicht motivirte Stütze in der statuarischen Kunst seit ältester Zeit, ja in dieser besonders gewöhnlich sei, ist damit als ein Irrthum erwiesen, die stattliche Reihe angeblicher Analogien ist beseitigt und unsere Schlussfolgerung muss jetzt eine ganz andere werden. Phidias wäre, wenn die Stütze dem Parthenosbilde von Anfang angehört hätte, hierin nicht der „letzte grosse Repräsentant eines alten Compositionsprincips", sondern geradezu der Erfinder und für Jahrhunderte noch der einzige Verwender eines Nothbehelfs, den erst die römischen Copisten anstandslos unter die Hülfsmittel ihrer lahmgewordenen Technik einreihen. Die Bedenklichkeit dieser Annahme springt von selbst in die Augen. Sie wird aber vollends unmöglich, wenn wir die Grössenverhältnisse des erhaltenen Basisfundaments in Betracht ziehen.

In der Varvakionreplik ist der Basis, obgleich sie überall hart am Rande der für das Bild nöthigen Standfläche abschneidet, eine andere Ausdehnung gegeben, als der erhaltene Unterbau der Originalbasis zeigt. Jene nähert sich dem Quadrat, diese ist ein sehr lang gezogenes, quer gelegtes Rechteck. Misst man ferner den Abstand von der Rückseite der athenischen Replik bis zum vorderen Rand der Säule und berechnet daraus den gleichen für das Original vorauszusetzenden Abstand, so ergiebt sich das überraschende Resultat, dass die Säule über den Bathronrand des Originals hinausfallen müsste, also ursprünglich nicht vorhanden gewesen sein kann. Ich hatte mit Zahlen argumentirt, deren Richtigkeit Lange nicht anfechten kann. Er antwortet mit neuen Vermuthungen, wonach in einem wichtigen Punkte die Varvakionstatuette gar nicht massgebend sein soll.

Während er bisher und noch im ersten Theil derselben Recension die Zuverlässigkeit dieser athenischen Replik als unangreifbar hingestellt hatte, die Genauigkeit ihrer Proportionen und die der Wiedergabe aller Einzelheiten bis auf Aegisschnitt und Schlangenzierrath daran entschieden vertheidigte, findet er jetzt, dass der Copist am Hauptmotiv der Statue willkürlich geändert hat. Die Statuette, nimmt er an, wurde für eine bereits vorhandene Nische gearbeitet, die zwar hoch genug, aber so schmal war, dass die Basis an beiden Seiten verkürzt und der ursprünglich mehr auswärts gehaltene rechte Arm nach vorn gerückt werden musste. Den Beweis, dass es sich so verhalte, entnimmt er aus der Knappheit und Schmucklosigkeit der Seitenränder der Basis und daraus, dass die Rückseite der Copie vernachlässigt ist. Wie wenig zu einer solchen Annahme die sorgsame Behandlung der Seitenansichten stimmt, ist schon von anderer Seite hervorgehoben worden [60]). Auch könnte es seltsam erscheinen, dass ein Copist einer schmalen Nische wegen das Motiv seiner Figur geändert haben soll, statt sie einfach etwas kleiner zu machen oder die Nische erweitern zu lassen. Aber Lange beruft sich (S. 955) noch auf andere Beobachtungen, nämlich erstens, dass bei der jetzigen Stellung die Nike zu weit nach innen fliege und zweitens, dass die Säule jetzt in der genauen Vorderansicht zu nahe an die Figur herantrete, um als symmetrische Compensirung von Schild und Schlange aufgefasst werden zu können. Das letztere Argument werden wir ausser Spiel lassen müssen, weil es die Ursprünglichkeit der Säule, welche erst zu erweisen ist, zur Voraussetzung hat. Das andere bezeugt bei nächster Betrachtung der Statuette in genauer Vorderansicht [61]) doch nur eine minimale Abweichung von der erforderlichen Richtung, die nicht stark genug ist, um bei der Schwäche der andern Gründe darauf allein den Schluss zu bauen, dass der Arm vom Copisten einwärts gedreht sei und eigentlich mehr zur Seite stehen müsse. Einige Ungenauigkeit in diesem Punkte scheint mir so wenig auffällig, wie andere Fehler und Flüchtigkeiten des Copisten, die uns früher begegnet sind. Für die Wirkung der Nike ist die Auswärtsdrehung jedenfalls nicht nöthig, denn auch in der gegenwärtigen Haltung der Hand behält sie für die directe Vorderansicht zum allergrössten Theil einen freien Hintergrund, welcher das Deutlichwerden ihrer Conturen verbürgt. Nur der linke Vorderarm mit dem darüber liegenden Gewandstück fällt für den Blick mit dem rechten Oberarm der Athena zusammen [62]). Am wenigsten

gen, sondern ist auf eine isolirte hohe Säule gestellt. Es ist also unrichtig, wenn Lange behauptet, dass der Einfluss der phidiasischen Stütze in den Münztypen kleinasiatischer Städte sichtbar sei.

60) R. Weil in v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII S. 335.

61) Dass der Beschauer der Copie nicht an den weiten Abstand gebunden war, welchen der Tempelbesucher der Schranken wegen nehmen musste, wird man mir zugeben.

62) Man kann, wie mir selbst (Ath. Parth. S. 620) begegnet ist, durch die das Bild etwas nach rechts verschiebenden Vorderansichten der Statuette in den Mitth. 1881 Taf. 1 und Ath. Parth. Taf. 1 leicht zu falschen Folgerungen verleitet werden. Eine grosse, von Berlin aus verbreitete photographische Auf-

aber kann ich eine Schlussfolgerung für zulässig halten, welche Lange zwar nicht ausspricht, aber deutlich durchblicken lässt, wonach die Rechte der Athena zur Seite ausgestreckt gewesen sein müsse, zu dem Zweck den grossen, freien Raum neben dem Bilde zu füllen. Denn ich meine, die Haltung der Figur wurde nicht durch die Basis bedingt, letztere vielmehr nach dem Bilde zugeschnitten. Einen zwingenden Grund für die jetzt geforderte Aenderung des Motivs der Varvakioncopie kann ich nach alledem nicht auffinden. Indess werde ich, um jeden Einwand abzuschneiden, bei den folgenden Berechnungen auch Lange's Annahme, dass der rechte Arm der Athena etwas stärker auswärts gedreht gewesen sei, in Berücksichtigung ziehen. Nur eine unnatürliche, eine Zwangslage hervorbringende Drehung des Armes muss ich von vornherein für ausgeschlossen halten.

Eine zweite Forderung, die Lange aufstellt, betrifft das Höhenmaass des Originals. Die Angabe des Plinius (26, vermuthlich attische, Ellen = 12,01 m.) lässt ungewiss, ob sie auf die Statue sammt Basis oder auf erstere allein zu beziehen sei. Ich hatte die Unsicherheit jeder genaueren Bestimmung betont, aber letztere Auffassung vorgezogen, weil meiner Ansicht nach nur die Figur für sich zu Vergleichungen aufforderte und die Maasse des Postamentes, wenn sie irgend ein Interesse erregt hätten, vermuthlich ebenso für sich angeführt worden wären, wie die Angabe der Höhe der Nike. Michaelis' Berechnung der Cellahöhe[63]) lässt doch für den Ansatz einigen Spielraum, zumal wenn man die geringe Höhe der Basis[64]) und das Beispiel des olympischen Zeus, welcher bis nahe an die Decke reichte (Strabo VIII p. 353), in Anschlag bringt. Erhob sich die Statue mit der Spitze ihres mittleren, sehr hoch aufragenden Helmbusches bis etwa über 13 m. Höhe, so kam dieser der Decke zwar ziemlich nahe, aber der Helm selbst blieb immer noch in ansehnlicher Entfernung, welche die dicht vor dem Bilde beginnende Dachöffnung noch fühlbarer machte. Lange entscheidet sich jedoch aus einem hinfälligen Grunde[65]) für die andere Alternative, setzt also die Gesammthöhe des Werkes (Statue und Basis zusammen) auf 12 m. an, so dass die Höhe der Statue allein, mit Hülfe der athenischen Replik berechnet, 10,815 m. betragen haben würde. Ich werde auch diesen Ansatz berücksichtigen, obgleich ich ihn für unrichtig halte.

Berechnen wir nun die Dimensionen des Originals, so stellt sich nach meiner früheren, auch jetzigen Auffassung die Entfernung von dem hinteren Statuenrande bis zum vorderen Rande der Säule, welche ich nach der für Lange günstigsten Messung auf 0,282 m. in der Copie bestimme[66]), für das Original auf 3,63 m. Nehmen wir Lange's Voraussetzungen an, so muss ohne Veränderung der Armhaltung der Abstand 3,272 m. betragen haben; ja selbst eine äusserste Auswärtsdrehung des rechten Armes bis auf 127° zugegeben — gegenwärtig beträgt der Auslagewinkel des Armes gegen die horizontale Brustlinie, welche parallel zur vorderen Sockellinie angenommen wird, 95° —, würde der Säulenabstand in der Copie immer noch nach meinen Ansätzen 3,131 m., nach denen Lange's 2,819 m. betragen. Da nun aber der Basiskern nur 2,36 m. Tiefe hat und das Colossalbild rückwärts auch nicht bis hart an den Rand desselben vorrücken durfte, wenn die Stabilität nicht Gefahr laufen sollte, so ist erwiesen, dass die Säule auf ihm keinesfalls unterzubringen war.

Die Differenz wird noch deutlicher, wenn wir uns ganz streng an das Vorbild der neuen athenischen Replik halten und deren hinteren Rand in Anschlag bringen. Die Breite des hinter der Statuette freigelassenen Randes vergrössert sich gegen Schlange und Schild zu nicht unbeträchtlich, im

nahme in directer Vorderansicht bestätigt dagegen auch ohne Prüfung des Gipsabgusses die obigen Angaben.

[63]) Michaelis (Parthenon S. 272) meint, die Cella könne im Innern kaum höher als 13—14 m. gewesen sein, indem er für die Celladecke dieselbe Höhe voraussetzt, welche die sämmtlichen übrigen Decken des Tempels haben (a. a. O. S. 24). Die Gebälk- und die ihr entsprechende Deckenhöhe beträgt aber nach Semper 15,5 m., wonach Michaelis' Ansatz zu niedrig gegriffen wäre.

[64]) Ich glaube, dass Lange's Berechnung (Mitth. VI, S. 58), der die Verhältnisse der Varvakionreplik zu Grunde liegen, ungefähr das Richtige trifft. Danach war die Basis 1,195 m. hoch. Vgl. meine Abhandlung S. 605 mit Anmerkung.

[65]) Lange meint (S. 940), dass die Höhe der Nike in der athenischen Replik auch eine Bestätigung für Michaelis' Annahme (dass sich Plinius' Angabe auf Statue sammt Basis beziehe) ergebe. Er übersieht aber, dass Pausanias die Höhe der Nike am Original nur ungefähr (καὶ Νίκη ὅσον τε τεσσάρων πηχῶν) angeben kann und dass das Fehlen des Kopfes der Nike in der Nachbildung eine genaue Berechnung ihrer Grösse nicht zulässt.

[66]) Ich habe, um jede weitere Polemik über obige Berechnungen möglichst zu verhindern, die wahrnehmbare Ausweichung der Säule (Ath. Parth. S. 626 Anm. **) ausser Spiel gelassen, auch den Abstand der Säule von der Rückseite der Statue, der in jener Abhandlung zu 0,29 m. angenommen ist, diesmal geringer (zu 0,282) angesetzt. Daher die Differenz der jetzigen Berechnung von der früheren. Messungen und Berechnungen sind von einem mir befreundeten Techniker nachgeprüft worden.

Durchschnitt (in der Mitte) beträgt sie 0,035 m., was für das Original 0,45 m. (nach Lange's Ansätzen 0,406 m.) ausmachen würde. Diese Randbreite zu den oben berechneten Abständen hinzugefügt, ergiebt nach der jetzigen Armhaltung eine für die Säule nöthige Gesammttiefe der Basis von 4,08 m. (nach Lange 3,678 m.), bei der äussersten Armdrehung aber 3,581 m. (nach Lange 3,225 m.). Zur Unterbringung der Säule würde also auch, wenn man die von Lange jetzt geforderte beträchtliche Armdrehung zulassen wollte, auf der vorhandenen Basis, die nur 2,63 m. Tiefe hat, kein Raum mehr zu beschaffen sein. Aber eine so starke Armwendung ist überhaupt ganz unglaubhaft; sie ergiebt (wie man sich durch Modellstudien leicht klar machen kann) die hässlichsten Linien, weil der Arm in starkem Winkel auswärts ragt, und zerstört nicht bloss die Geschlossenheit der Composition, sondern vor allem auch die Deutlichkeit des Gedankens, dass die Nike dem Adoranten dargeboten wird, ganz abgesehen von der Unnatürlichkeit einer solchen Seitwärtshaltung, welche nicht einmal bei rein attributiver Bedeutung der Nike erklärlich wäre[67]). Ich sehe demnach keine Möglichkeit, die Säule für das Original zu retten; sie kann nur durch Restauration hinzugekommen sein, und dass diese, an die Basisfläche nicht gebunden, die Stütze auch vom Fussboden der Cella aus in die Höhe führen konnte, wird man mir zugeben.

Gleichgültig ist es dabei, wie wir die Statue in der Breitenausdehnung des gegebenen Raumes zurechtrücken wollen. Ich bin der Meinung, dass die Schlange im Original frei zwischen Athena und dem Schild, vielleicht ersterer etwas näher, als letzterem[68]), emporzüngelte, wodurch das Motiv des Schutzsuchens unter dem Schild noch nicht aufgehoben, aber zwei wichtige Vortheile erlangt wurden. Es wurde dann nicht nur die ganze innere Schildfläche mit ihrem reichen, doch einheitlich concipirten Reliefschmuck sichtbar — während andernfalls nur zwei Ausschnitte derselben zur Decorirung frei geblieben wären —, sondern es entstand auch so viel Raum, dass die Lanze in fast paralleler Lage zu dem Schild zwischen diesem und der Schlange aufwärts ragen und von dem Daumen der Linken mitgefasst werden konnte, wie es das ausdrückliche Zeugniss des Pausanias fordert. Ihre Spitze kam dann seitlich neben dem Helmbusch zum Vorschein und gab den Umrissen des Werkes, die sich sonst unterwärts ungebührlich nach rechts (vom Beschauer) ausgebaucht hätten, einen besser wirkenden Abschluss. In seiner Gesammtheit betrachtet, gipfelt das Werk in den beiden höchsten Punkten des mittleren Helmbusches und der Lanzenspitze und zwischen beiden haben wir gleichsam den Schwerpunkt desselben zu suchen. Deshalb denke ich mir die Statue so gestellt, dass das genau in der Mitte des Basisfundamentes noch vorhandene Loch mit der inneren Hauptstütze des Kolosses durch das linke Knie aufwärts nach der Schulter ging. Eine zweite Stütze durchzog etwa das Standbein und beide — eine allein hätte nicht genügt —, durch Querbänder mit einander verkoppelt, konnten nicht nur das Gerüst für den Kopf, sondern auch jenen starken Eisenträger halten, der durch den vorgestreckten Arm laufend diesem und zugleich der Nike Halt gab. Der mittleren im Spielbein befindlichen Stütze fiel dabei die Rolle des Hebelhalters zu und deshalb musste sie am sichersten im Fundament befestigt werden. So darf ich auch aus technischen Gründen die in meinem Grundrissschema[69]) angedeutete Einordnung der Statue in die Basisfläche für die wahrscheinlichste halten. Lange verlangt dagegen, dass die Statue genau in die Mitte der Basis gerückt werde, und da auf diese Weise zur Rechten der Figur ein grosser freier Raum entsteht[70]), so muss das Original die Hand zur Seite halten, damit die Säule ihn „in angemessener Weise ausfüllen kann".

Mit diesen auf Thatsachen fussenden Bedenken, die erst beseitigt werden müssen, wenn die Ursprünglichkeit der Stütze glaubhaft werden soll, würde ich schliessen können, wenn mich nicht ein Einwand Lange's doch zu einem Nachwort nöthigte[71]). Er legt

[67]) Der gewöhnliche Winkel der Armauslage beträgt bei Statuen desselben Motivs 100—110°. Schon ein Winkel von 125° ergiebt eine unbequeme Haltung und würde nur durch besondere Action erklärbar sein.

[68]) So wurde der Copist des Akropolistorso verleitet, Göttin und Schlange in Contact zu bringen (Ath. Parth. S. 575). Dass der Verfertiger der Varvakionreplik Schlange und Schild aneinander fügte, geschah begreiflicher Weise zur Erleichterung der Arbeit.

[69]) Der Abstand zwischen Schlange und Göttin ist im Schema, welches nur ungefähr verdeutlichen sollte, zu gross angegeben.

[70]) Bei der Auswärtsdrehung des rechten Armes bis zu 127° erweitert sich der Abstand der Säule von der Mitte der Figur (Kopfmitte) bis auf 0,24 m., was nach Lange's Ansatz für das Original 2,78 m. ergeben würde.

[71]) Die Stelle des Plutarch (Pericles 13) kann man nach der überzeugenden Correctur von Wilamowitz *ἐν τῇ στήλῃ συναναγέγραπται* (*ἀναγέγραπται* hatte bereits Cobet *nov. lect.* p. 773 gebessert) erst recht nicht mehr als Zeugniss für die Stütze anrufen. Auf die im Tempel, vermuthlich neben dem Bilde, befindliche Originalurkunde über die Parthenos hat schon Köhler

mir die Behauptung unter (S. 948), 'dass die Mehrzahl der Copien, besonders die Lenormant'sche Statuette' gegen das Vorhandensein einer Stütze am Original spreche und hat es dann bequem die Thorheit dieser Behauptung nachzuweisen. Auf den borghesischen Torso und die madrider Statuette könne ich mich nicht berufen und bei allen anderen Copien seien ja die Basen ergänzt oder wenigstens an der Stelle ergänzt, wo die Säule hätte aufstehen müssen. 'Mit welchem Rechte', ruft er aus, 'will man also behaupten, dass sie keine Säule gehabt hätten?' Aber meine deutlichen Worte (S. 627) hatten nur den Gedanken ausgesprochen, dass die Säule, wenn bereits ursprünglich vorhanden, 'als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit doch schwerlich auf allen Münzbildern und wo sonst das Kunstwerk als Wahrzeichen Athens nachgeahmt wurde, am wenigsten aber bei der kleinen (bekanntlich vollständig erhaltenen) Lenormant'schen Figur so vollkommen ignorirt worden wäre'. Von den anderen, nur fragmentirt überlieferten Copien konnte natürlich nicht die Rede sein; wohl aber schien es mir auffällig, dass keine der genaueren Darstellungen auf Werken attischer Kleinkunst, welche das Kolossalbild als Wahrzeichen Athens nachahmen, weder die Münzen, noch die Decretreliefs, noch auch das Bild einer attischen Preisamphora[72]), die Stütze wiedergiebt, während sie doch als (wie man meint) integrirender Theil des Bildes, als ein wichtiges Element des symmetrischen Aufbaus, ja auch als Merkwürdigkeit schlechthin sich der Phantasie fest einprägen musste. Indess will ich mich auf subjective Reflexionen dieser Art ebenso wenig, wie auf ästhetische Ueberzeugungen berufen; sie sind — bei aller Macht, die ideelle Thatsachen auf die Gläubigen ausüben — doch keine Beweismittel. Dagegen muss ich das Zeugniss der Lenormant'schen Figur jetzt für wichtiger halten, als ich früher geglaubt habe. Lange wirft die Frage auf, ob die Unfertigkeit derselben nicht aus einem Versehen beim Anlegen der Stütze zu erklären wäre. Sie könne unvollendet geblieben sein, weil der Copist mit einem unglücklichen Hieb die Säule entfernte. Eine genauere Untersuchung zeigt aber, dass ein schräger Puntello, der vom Gewand aus nach der Hand führen sollte, im Stein schon deutlich vorgezeichnet, in seinen Conturen roh skizzirt worden ist. Der Copist, dessen Bestreben sich eng an das Original anzuschliessen, die Schild- und Basisreliefs laut verkünden, hat also von einer Säule nichts gewusst oder sie als nicht zugehörig absichtlich bei Seite gelassen.

(Mitth. V S. 94) jene Worte bezogen, vgl. meine Abhandlung S. 622. Lange hält aber an seiner Auslegung fest (S. 952f.). Die Bemerkung Ciceros Tuscul. 1, 15, 34 (*opifices post mortem nobilitari volunt. quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clupeo Minervae, cum inscribere nomen liceret?* mit der vor Müller-Strübing und Heydemann schon von Raoul-Rochette vorgeschlagenen Aenderung *nomen* für *non*) würde nur besagen, dass Phidias die (in Olympia an der Basis des Zeusbildes wirklich benutzte) Erlaubniss hatte seinen Namen anzubringen; nicht, dass es auch geschehen sei. Aber die Correctur scheint mir überhaupt sehr überflüssig.

[72]) Das Vasenbild *Mon. dell' Inst.* X tv. 47f., die Münzen bei Michaelis, Parthenon Taf. XV, 18—21, die Reliefs ebenda Fig. 8 u. 10 und Schöne, Griech. Reliefs no. 85. 93 u.s.w. Nur beiläufig möchte ich daran erinnern, dass unter der sehr grossen Anzahl von Münztypen, welche Zeus oder Athena die Nike mit freier Hand vorhaltend zeigen und von denen manche, vielleicht alle, auf statuarische Vorbilder zurückweisen, kein einziger mit einer Handstütze vorkommt.

Und darf ich endlich auch das Zeugniss des olympischen Zeus anrufen, der Münznachbildungen wenigstens[73]), welche dieses berühmteste, der Parthenos in Grösse und Technik verwandte Werk des Phidias von vorn sowohl, wie von beiden Seiten wiedergeben, ohne je eine Stütze anzudeuten? Die Aufgabe war hier dieselbe, wie bei der Parthenos, den vorgestreckten, mit einer goldenen Nikefigur beschwerten Arm haltbar zu befestigen. Man hat angenommen, dass der tragende Arm auf die Thronlehne aufgestützt war — eine allzu bequeme Haltung, welche ich unschön und der Majestät des Gottes widersprechend finde. Aber auch dieser Ausweg würde das technische Problem nicht beseitigt haben; er setzt jedenfalls die Tragkraft einer in den Arm eingezogenen Eisenstange voraus, da Hand und Unterarm doch sicher frei hinausragten[74]). Von den anderen Schwierigkeiten, welche die Aufstellung des inneren Gerüstes bei dem olympischen Zeus — des Thrones mit seinen freiliegenden

[73]) Friedlaender, Monatsberichte der Berliner Akademie d. Wiss. 1874 Tafel zu S. 498ff. Archäol. Ztg. 1876 S. 34. Die eine berliner und die florentiner Münze auch in Lichtdruck wiederholt im *Numism. chron.* N. S. XIX pl. 16. Overbeck, Gesch. d. Plast. I³ Fig 56 mit Anm. 18. *Compte-rendu* 1876 Taf. zu S. 224.

[74]) Die Münzbilder zeigen freilich beträchtliche Abweichungen untereinander. Daher darf man wohl darauf, dass in der directen Vorderansicht der Arm ganz frei erscheint und auch sonst das Aufliegen des Armes nirgend deutlich erkennbar ist, nicht allzuviel Gewicht legen. Die Linien, welche in Friedlaender's Stich (a. a. O. no. V) unter der Hand leicht angedeutet sind, lassen sich übrigens nur als Fortsetzung des etwas schräg gestellten Scepters erklären; so sind sie in Overbeck's Holzschnitt (a. a. O. Fig. 56, b) aufgefasst.

Theilen wegen — und bei der Parthenos darbieten musste, können wir uns noch weniger Rechenschaft geben. Dass sie zunächst überwunden worden sind, ist sicher und auch kaum zu bezweifeln, dass dabei Eisentheile, deren Tragkraft wir Laien gewöhnlich unterschätzen, den Hauptdienst leisteten. Ohne diesen festesten Anhalt würde schwerlich auch nur einer dieser Kolosse die langen Jahrhunderte überdauert haben, während wir sie noch am Ausgange der heidnischen Cultur als Denkmale althellenischer Herrlichkeit vorfinden. Dann berechtigt uns die grosse Vollkommenheit, welche jede Art künstlerischer Handfertigkeit in dieser perikleischen Epoche erlangt hatte, doch auch in technischer Hinsicht dem Werke des Phidias einiges Vertrauen entgegen zu bringen. An der Ausführbarkeit der Aufgabe, einen mässig beschwerten[75]), frei gehaltenen Arm durch innere Eisentraversen dauerhaft zu befestigen, kann ich, nachdem ich mir von competentester Seite darüber genaue Auskunft erbeten, schlechterdings nicht zweifeln. Aber an Einzelheiten, aus denen ja das ganze Werk musivisch zusammengesetzt war, konnte die Zeit alsbald ihre Gewalt versuchen. Sie hat es bei dem olympischen Zeuskoloss des Phidias, dessen gelockerte Elfenbeinhaut Damophon von Messene kaum 50 Jahre nach der Vollendung neu befestigen musste, und ebenso an der Parthenos nach inschriftlichem Zeugniss schon frühzeitig und in immer erneuten Ansätzen gethan[76]). Die Sorge um diese Bilder war allgemein und allezeit rege; von öffentlichen Dankbezeugungen der Eleier für die Dienste des Damophon spricht Pausanias (4,31, 6). Wir hören ausserdem von einer ständigen Ueberwachung durch besondere Behörden (in Olympia bekanntlich die Phaidrynten aus dem Geschlechte des Meisters), von den verschiedensten Vorkehrungen das Sichwerfen des Holz- und Thonkerns zu verhüten, von geringeren und grösseren Ausbesserungen, und bei einer von diesen wird, so meine ich, aus vielleicht übertriebener Vorsicht auch die Parthenos zu ihrer Stütze gekommen sein.

Ich bin am Ende der vorbereitenden Untersuchungen und glaube erwiesen zu haben, dass Lange's Bestimmungen irrig sind. Da aber die weitere Prüfung der rein stilistischen Fragen erst auf dem gewonnenen Boden möglich ist, will ich die bisherigen Ergebnisse nochmals kurz zusammenfassen:

1. Die Reconstruction der Parthenos hat sich in erster Linie auf die eigentlichen Copien zu stützen. Die Nachbildungen in Reliefs, Münzen, Vasenbildern u. s. w. sind secundäre Quellen und nur aushilfsweise zu verwenden, die abgeleiteten Typen dagegen völlig werthlos.

2. Als eigentliche Copien des Bildes sind ausser der kleinen Lenormant'schen Reproduction nur die von mir publicirten neun Statuen erweisbar. Die Zugehörigkeit der grösseren Repliken ist durch das capitolinische Fragment sichergestellt.

3. Unter den Copien sind die grösseren glaubwürdiger als die kleinen, zumal wenn sie vom Stil des Originals noch erkennbar inspirirt sind. Die Varvakionreplik hat zwar den Vorzug besserer Erhaltung; die grösseren Repliken, wie die ludovisische und pariser, dürfen aber in der Detailwiedergabe als zuverlässiger gelten. So wird für die Bestimmung des Kopftypus auch von der Copie des Antiochos und nicht von der athenischen auszugehen sein.

4. Der Fundort, ob Athen oder Rom, hat für die Werthabschätzung keinerlei Bedeutung, da auch in Rom genaue Copien von athenischen, an Ort und Stelle verbliebenen Statuen zum Vorschein gekommen sind.

5. Die Handstütze der athenischen Replik ist im Original nicht ursprünglich vorhanden gewesen, wie die Grössenverhältnisse der Basis beweisen. Das Vorkommen der künstlerisch unmotivirten Handstütze ist weder in der archaischen Epoche, noch überhaupt vor der Kaiserzeit erwiesen.

Th. Schreiber.

[75]) Nach der Angabe des Philochoros über das Gesammtgewicht des Goldes (44 Talente; nur 40 giebt Thukydides an) kann man wenigstens ungefähr das Gewicht der Einzeltheile berechnen. Quatremère de Quincy's Ansätze führen auf 105 gr. als Gewicht des Goldes für alle Theile ausser dem Gewande, so dass die Goldhaut der Nikefigur nur sehr dünn (nach einer Berechnung überhaupt wenig über eine Linie = $2^1/_6$ mm. dick) gewesen sein kann. Die Vorstellung von einer beträchtlichen Schwere der Nike ist also sehr wahrscheinlich nicht richtig.

[76]) Genaue Zusammenstellungen darüber in meiner Schrift Athena Parthenos S. 628 f.

PARISURTHEIL AUF ATTISCHER AMPHORA.

(Tafel 15.)



Im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift waren zwei Darstellungen des Parisurtheils auf Vasen attischer Provenienz mitgetheilt, welche durch die zwischen ihnen liegende Zeit des „hohen Stils“ in Malerei und Plastik getrennt, den Gegensatz zweier völlig verschiedenartig empfindender Zeiten besonders greifbar vor Augen führten. Der Zeit, welche mit den Geistern die Kunst frei machte, gehört das (in $^2/_3$ der Originalgrösse) auf Tafel 15 wiedergegebene Bild einer aus Athen stammenden Vase in Berlin an, der alten Zeit geistig noch nicht fern stehend, künstlerisch schon mitten in der neuen. Auch ihm ist jener Reiz eigen, welchen die Verbindung noch naiver Gebundenheit der Anschauungsweise mit der freigewordenen Fähigkeit der zeichnenden Wiedergabe den Monumentalwerken der grossen Maler der Pentekontaetie muss verliehen haben, welchen sie verliehen hat jenen Schöpfungen der attischen „Schalenmaler“, denen unser Bild nahesteht. Der Künstler desselben ist namenlos geblieben, doch bedarf es keines besonderen Kennerblickes, um die Vortragsweise eines jüngeren Zeitgenossen des Euphronios in ihr wiederzufinden; mit Bestimmtheit das Bild an einen der bekannten anzuschliessen, erscheint ebenso zwecklos wie unsicher, da z. B. einige stilistische Eigenthümlichkeiten sich mit solchen des Brygos, andere mit denen des Duris und Hieron decken. Besonders nahe verwandt — soweit die Publicationen ein Urtheil erlauben — erscheint z. B. die bekannte Berliner Amphora 1007 mit der Ermordung des Aigisthos (Gerhard, *Vases étrusques et camp.* XXIV), eine auch wegen der Gleichheit der Form (von Gerhard sog. Stamnos) nicht uninteressante Uebereinstimmung. Jener Berliner „Stamnos“ stammt aus Vulci, neben Orvieto dem Hauptfundort für Gefässe dieser Stilgattung in Etrurien; mit Recht bemerkt Gerhard (*Rapp. Volc.* Note 132), gefällige Zeichnung schon vorgerückten Stiles sei für die Stamnosform charakteristisch.

Während noch auf einer sonst sehr verwandten, der Zeichnung nach aber schon etwas jüngeren vulcenter Vase London 787 (Gerhard A. Vb. 174) Paris von seinem Felssitz aufgesprungen ist und von Hermes durch Handauflegung von der Flucht zurückgehalten werden muss, während auf einer Blacas'schen Vase, die Paris schon völlig als bartlosen Jüngling im einfachen Mäntelchen zeigt, er sich noch mit rührender Scheu sein Gewand vor's Gesicht zieht (Gerhard Ant. Bildw. 32), bleibt er auf unserem Bilde

ruhig sitzen: zwar sind die Füsse zum Aufspringen bereit, zwar ist der scepterartige Hirtenstab von der Linken bereits erfasst, doch hat das Erstaunen über die plötzliche Göttererscheinung in seiner nur durch Schlange, Reh und Igel (alle drei schwarz gemalt) belebten Einsamkeit erst eben Zeit gefunden, sich in der Erhebung der rechten Hand auszusprechen; mit dieser Handbewegung correspondirt vortrefflich die erhobene rechte Hand des Hermes, der seine Worte mit energisch Ruhe befehlender Geberde begleitet; man achte auf die Stellung der Augensterne bei den drei Gestalten, mit Recht von Klein (Euphr. 25. 93) als Hauptausdrucksmittel der strengen rothfigurigen Technik hervorgehoben. Hermes schreitet nicht auf Paris zu — ein Heranschreiten hätte in der Vorstellung des Beschauers das noch nicht Angekommensein, die Möglichkeit für Paris noch zu entfliehen, bedeutet —, plötzlich steht er dicht vor Paris da; denn er ist ein Gott und kann das. Dem Paris bleibt keine Zeit mehr zum Entfliehen und somit erhält Hermes Zeit zum Reden und Paris zum Hören, wenn auch zunächst vielleicht gegen seinen Willen: ein grosser Schritt vorwärts, den wir hier im Werden vor uns sehen, während er auf der Berliner Hieronschale (Gerhard Trinksch. und Gef. 11. 12), einer der ältesten des Malers, schon längst gemacht ist; damit stimmt, dass dort Paris zwar noch den alten, langen Chiton trägt, in dem ja auch Brygos ihn malte, dass aber die Haare schon eine freiere Anordnung, die Wangen keine Spur von Bart mehr zeigen: unser Paris trägt an Haar und Wangenflaum noch die letzten Spuren der entschwindenden alten Zeit. Und wie Paris, so Hermes, der sehr früh zunächst seine weiten Aermel, dann den Chiton ganz verliert, dessen Mantel bald zur Chlamys wird: der vulcenter Stamnos in London zeigt ihn noch wie hier, Hieron beginnt schon zu neuern. Hinter Hermes steht hier nur eine Göttin, denn mehr hatten bei der so nur kurze Zeit sich haltenden Vertheilung der Figuren über die ganze Gefässhöhe auf der einen Seite keinen Platz; die Darstellung aber durch die Henkel unterbrochen auf der Rückseite fortzuführen ohne dort verselbständigte Handlung, das brachte ein natürlich empfindender Vasenmaler dieser Zeit nicht fertig.

Die gewählte Göttin ist natürlich Aphrodite, mit Taube und Scepter, in noch nicht durchscheinendem Gewande (nur die Brüste sind markirt) und noch archaisch gefälteltem Mantel; ihr grosses Kinn mit der aufgeworfenen Unterlippe, der Schnitt der Augen, die Führung des Haares u. a. sind besonders scharf attisch, wie gerade Hieron gern malte. Sicher wäre es unrecht, tiefere Absicht des Malers in dieser Isolirung der Aphrodite zu suchen; die Erscheinung, gerade bei Darstellungen des Zuges der Göttin zum Ida und des Parisurtheils selbst häufig genug, ist von Jahn *Bull. dell' Inst.* 1842 p. 25 mit noch ungenügendem Material behandelt.

Die Rückseite zeigt Dionysos mit Zweig und Horn zwischen zwei Bacchantinnen, ein alter Typus, auf schwarzfigurigen Vasen besonders gern für die Gruppirung mit zwei Satyrn verwendet (z. B. Gerhard A. Vb. 32); sein Umblicken nach der einen Bacchantin wird hier durch ihr eigenes Umschauen und Zurückblicken hübsch motiviert, auch eine Neuerung gegenüber der alten Composition. —

Mir ausgesprochenem Wunsche gemäss gebe ich — die Hauptdarstellung und die Form an der Spitze, die Opferscene am Fusse dieses Aufsatzes — noch die neue von mir genau nachcontrolirte Zeichnung des Vasenuntersatzes der gräfl. Erbach'schen Sammlung, hoch 0,336 und in der That von äusserst flüchtiger unerfreulicher Ausführung. Die von mir Archäol. Ztg. 1882 S. 212 gemachten Angaben beruhen auf dem eigenen handschriftlichen Katalog des Grafen Franz Erbach, des Begründers der Sammlung. An der Echtheit ist ein Zweifel nicht möglich; von der Ergänzung sind im bildlichen Theil blos die Füsse der Athena betroffen. Einige Unglaublichkeiten der Creuzer'schen Publication sind durch die neue Zeichnung beseitigt; anderes bleibt freilich bestehen, so namentlich das über der Schulter der Athena neben ihrer Lanze sichtbar werdende Gorgoneion. Das Nackte an den weiblichen Figuren war weiss, ebenso die Taube der Aphrodite, das Gewand der Aphrodite und Athena war mit rothbraunen Kreuzen, das der ersteren vielleicht auch mit weissen Ornamenten geschmückt; rothbraun war auch der Helm der

Athena, zeigte aber oben weissen Rand, rothbraun waren die Gewänder der Göttinnen geändert, rothbraun das Haar am Paris, bis zum Bartansatz hinunter, ebenso am unteren Eros, an Aphrodite, Hera (unter dem Diadem) und Hermes, ebenso dessen Schuhe, während seine Chlamys, wie auch die des Paris, weiss war; die in den Händen der drei Göttinnen gehaltenen Blumen sind sämmtlich roth. Die Glieder waren unter den Gewändern mit schwarzer Farbe vorgemalt.

In der Opferscene war das Feuer roth, die Mäntelchen der Männer weiss, ebenso die weiblichen unbedeckten Theile; roth die Haare bei den Frauen ganz, bei den Männern bis an die Binde.

Heidelberg. F. von Duhn.



GRIECHISCHE GEMMEN ÄLTESTER TECHNIK.

(Tafel 16.)

Der Erste, welcher auf die griechischen vertieft geschnittenen Steine ältester Technik in Zusammenhang mit ihren Fundorten hinwies, war L. Ross (Reisen auf den griechischen Inseln III S. XII, 21, 24). Er hatte ihr Vorkommen hauptsächlich auf den Inseln des ägäischen Meeres beobachtet[1]), und das mag ein Hauptgrund gewesen sein, denselben den nicht ganz zutreffenden Namen 'Inselsteine' beizulegen, obgleich sie auch auf dem griechischen Festlande vorkommen[2]). Seine erste Inselreise machte Ross in Gesellschaft des damaligen Oberarchitekten, späteren Ministerialrathes und Baudirektors des Königs Otto von Griechenland, E. G. Schaubert[3]), welcher, 'so weit es die Zeit erlaubte, von den wichtigsten Ruinen und Monumenten Grundplane und Zeichnungen nahm.' Schaubert's Sammlung von fast nur griechischen Alterthümern ging 1861 nach dem Tode des Besitzers durch Schenkung der Erben in das archäologische Museum zu Breslau über. In ihr befindet sich unter anderem eine Anzahl geschnittener Steine verschiedener Zeit und Technik[4]), doch sind es der Hauptmasse nach 'Inselsteine'. Zwar haben sich keine Fundnotizen zu denselben aufgefunden,

[1]) Auch die von Lenormant *Revue archéol.* 1874 pl. XII (S. 1 ff.) veröffentlichten Steine sind auf den Inseln gefunden.

[2]) Milchhöfer Anfänge der griech. Kunst S. 46 ff. Man darf jedoch nicht mit ihm den Verbreitungskreis der 'Inselsteine' völlig auf das Archipelgebiet beschränken und jede Angabe eines anderen Fundortes von vorn herein verwerfen. So liegt es doch nahe zu vermuthen, dass unsere Steine auch in Kleinasien verfertigt wurden. Er selbst führt als Fundort der Berliner Gemme 7541 Smyrna an, allerdings nur um sogleich gegen die Richtigkeit der Angabe Zweifel zu äussern (S. 42 Anm. 1, S. 43 f.). Auch für die ionischen Inseln scheint das Vorkommen der 'Inselsteine' gesichert. S. Riemann *Recherches archéol. sur les îles ioniennes II (Céphalonie)* p. 43: *„chez M. Zervos, maire de Samos . . . pierre gravée: lion debout sur un chévreuil qu'il a terrassé* (eine auf den Inselsteinen häufig vorkommende Darstellung); *travail grossier*". Vgl. ausserdem I p. 55. Dagegen befremdet es, wenn Lajard für den von ihm *Culte de Vénus* pl. XIV G. 12 abgebildeten Carneol (Kuh mit saugendem Kalb, vgl. Schliemann Mykenä S. 126 Fig. 175) Tunis als Fundort angiebt. Man könnte an Importation von Kyrene denken.

[3]) Ross, Reisen auf den gr. I., I S. XI, 3, *Annali* 1841 S. 15. Die Tafeln *Monumenti* III 25, 26 rühren von Schaubert's Hand her.

[4]) A. Rossbach, das archäol. Museum an der Universität zu Breslau. 2. Aufl. S. 125.

doch liegt die Vermuthung sehr nahe, dass mindestens ein grosser Theil derselben auf jener mit Ross unternommenen Reise gesammelt wurde[5]. Uebrigens will ich nicht die Möglichkeit bestreiten, dass einige unter ihnen vom griechischen Festlande stammen. Mit diesen Steinen ist nach Schaubert's eigener Anordnung[6] eine Anzahl Skarabäen, Perlen und Schieber, zum kleineren Theil ägyptischer oder phönikischer Arbeit und aus ägyptischem Porcellan, vereinigt, welche ich mit einer Ausnahme aus dem folgenden Verzeichniss ausschliesse. Trotzdem ist es sehr leicht möglich, dass sie aus denselben griechischen Gräbern stammen[7], denn Ross (III 21) sagt ausdrücklich, dass sich 'in den ältesten Gräbern' auf Melos ausser den 'Inselsteinen' auch Perlen aus farbigen Steinen und Glas fänden, 'neben ihnen aber auch eigentliche Skarabäen aus edleren Steinarten und von der vorzüglichsten Arbeit, sowie wirkliche ägyptische Skarabäen aus grünem Schmelz'[8].

5) Wenn Ross die 'Inselsteine' erst in der Beschreibung seiner Reise von 1843 bei Gelegenheit der melischen Funde erwähnt, so spricht das nicht gegen meine Vermuthung. Nach Milchhöfer (Anf. d. K. S. 39) sind die 'Inselsteine' keineswegs selten und werden den Reisenden häufig angeboten.

6) Ich hebe dies ausdrücklich hervor, weil es auch sonst Schaubert's Sitte war, Gegenstände gleichen Fundortes zusammen aufzubewahren.

7) Der griechische Fundort eines Skaraboid mit ägyptischen Motiven phönikischer Arbeit aus blauem Glasfluss (untereinander: geflügelte Sphinx, geflügeltes Sonnensymbol, Cartouche mit Nachahmung von Hieroglyphen, die aber, wie mir Herr Dr. Pietschmann mittheilt, keinen Sinn geben, und um dieselbe zwei aufgerichtete Schlangen, vgl. *Impronte gemmarie dell' inst.* III 62 und (Steinbüchel) *Scarabées égyptiens*, Wien 1824 pl. III 297) ist völlig sicher, da Abdrücken desselben von Schaubert's Hand die Fundnotiz *Skimatari Tanagra* beigefügt ist. Schon dies Vorkommen phönikischer Steine auf griechischem Boden spricht für einen Zusammenhang der ältesten griechischen Gemmen mit diesen. Etwas ähnliches ist es, wenn in Sparta und Attika allerdings erst spätere Steine mit dem geflügelten assyrischen Löwen mit bärtigem Mannskopfe und dem gehörnten, löwenköpfigen Greif gefunden worden sind, die sich jetzt in der hiesigen Gemmensammlung befinden. Ausserdem spricht allein schon das Vorkommen der Cylinderform in Cypern, Attika und auf Aegina (3 Exemplare im Antiquarium 3747, 7399, 7340) ebenfalls für semitischen Einfluss. Andere Cylinder haben sich in der Krim gefunden (*Antiquités du Bosphore cimmérien* pl. XVI), deren goldene Fassung noch erhalten ist.

8) Es wäre interessant zu erfahren, wohin die 'sehr schönen Steine von Melos', welche nach Ross a. a. O. Königin Amalie von Griechenland besass, gekommen sind.

Am häufigsten ist auf den Schaubert'schen Steinen der Typus eines gehörnten Thieres dargestellt. Die charakteristischen Merkmale sind mehr oder weniger gekrümmte, meist mit wulstartigen Knoten versehene Hörner und ein kurzer, fast immer aufrecht getragener Schwanz. Wir werden wohl in den meisten Fällen den αἶξ ἄγριος des Homer zu erkennen haben, dessen mächtige Hörner zu Bogen verarbeitet wurden (Δ 105). Doch hat man sich namentlich bei dieser oft äusserst primitiv gearbeiteten und sehr schematisch gewordenen Gestalt davor zu hüten, die Gattung des Thieres immer genau bestimmen zu wollen. Die Kleinheit der Verhältnisse bringt es häufig genug mit sich, dass ein scheinbar bestimmendes Kennzeichen nur auf einer Zufälligkeit beruht. Ich halte daher Versuche, in jedem einzelnen Fall wilde und zahme Ziegen, kretische und andere Steinböcke, Antilopen und sogar Benzoarziegen (*capra aegagrus*) zu erkennen, für nicht angebracht. Es kann auch vorkommen, dass der Typus auf ein Rind oder einen Hirsch übertragen zu sein scheint. Dagegen ist die Gestalt bei dem auf den Inselsteinen fast auf die Spitze getriebenen Princip der Raumfüllung sehr durch die Form des Steines bedingt. Demnach finden sich unter den mir vorliegenden neun Gemmen mit dieser Darstellung entsprechend den zwei Hauptformen der Steine[9] zwei

9) Der Kürze wegen werde ich die beiden Hauptformen als rund und oval bezeichnen, wenngleich die zweite diese Gestalt nicht völlig hat. Anschauliche Abbildungen derselben — eine Beschreibung kann hier die Anschauung nicht ersetzen — bietet allein *das Kuppelgrab bei Menidi* T. VI 1'—6'. Milchhöfer (S. 41 f.) nimmt an, dass ihnen die Form des im Meere oder Flusse rundgewaschenen Kiesels und des Pflaumensteines zu Grunde liege; von der ersten wohl mit Recht, die zweite Form ist jedoch einfach die einer länglichen, platten Perle (s. **9**.). Auch kann ich nicht mit ihm übereinstimmen, wenn er (S. 42 Anm. 1) behauptet, die Carneolskarabäen und die Skaraboide gehörten durchweg einer späteren, wenn auch oft sehr flüchtigen Kunst an, ebensowenig, wenn er die Steine mit rings umrahmter Bildfläche als jünger ausschliesst. Eine Ausnahme von den letzteren ist er selbst zu machen genöthigt, s. ausserdem meine Ausführungen zu **30**, **32—34**. Was die Durchbohrung der Steine betrifft, so hat er nicht erwähnt, dass die ovalen immer der Länge nach ohne Rücksicht auf das Bild durchbohrt sind, während für die runden sich hierin keine bestimmte Regel aufstellen lässt. Es ist das nicht ohne Belang, da Form und Decoration mit der Bohrung in Zusammenhang stehen. Mit geringen Ausnahmen sind nämlich alle Steine am Rand um die Bohrstellen herum abgeschliffen und die Ausfüllung der so entstandenen Ecken der ovalen Exem-

Typen, deren zweiter noch eine Abart hat. In drei Exemplaren ist zunächst der Typus des in aufrechter Stellung langsam trabenden Bockes[10]) vertreten, und zwar auf zwei runden Steinen und einem ovalen, der jedoch in Annäherung an die andere Form verhältnissmässig breit ist und stark abgeschliffene Ecken hat. Gerade diese Situation ist zur gleichmässigen Ausfüllung der gegebenen Form besonders geeignet. **1** (Flussspath[11]), rund, Dm. 0,017, Taf. 16,1) zeigt in mittelmässiger, flacher Arbeit einen trabenden Bock mit erhobenem Kopfe. Das eine Vorderbein reicht bis an den Rand des Steines und ist gebogen, ebenso das andere, welches hinter demselben raumfüllend ausgestreckt ist. Die Hinterbeine sind weniger bewegt; das l. ist als das vom Beschauer entferntere ganz leicht angedeutet. Die Hörner sind stark gekrümmt, aber ohne Knoten, auch ist der Bocksbart angegeben. Sehr ähnlich ist **2** (Flussspath, oval, L. 0,02), nur ist zur Ausfüllung der ovalen Form das hintere Vorderbein ganz wenig gebogen und weit nach unten ausgestreckt. Entsprechend der tieferen Einschnitzung ist auch das Detail sorgfältiger behandelt, indem der Steinschneider Rippen, Nackenhaare und die Querwülste der Hörner angegeben hat. Mehr weicht **3** ab (schwarzer Serpentin, rund, Dm. etwa 0,021, durch die primitive, die Bohrlöcher kaum verdeckende Technik (vgl. die Abbildung in Anm. 71) und dadurch, dass in bekannter Weise der Kopf des Thieres zurückgewendet ist. Die Hörner sind nur wenig gekrümmt. Beide Vorderbeine sind gleichmässig nach innen gebogen und die vor ihnen am Rande entstandene Leere durch einen einseitig belaubten Zweig ausgefüllt. Dasselbe Füllornament ist noch zwei Mal gleichfalls am Rande angebracht und zwischen den Hufen zu gleichem Zwecke eine runde Vertiefung. Welches gehörnte Thier der Verfertiger darstellen wollte, wird sich wohl kaum entscheiden lassen.

Nur auf ovalen Steinen finden wir die einander sehr ähnlichen Typen des schnell laufenden oder des springenden Bockes. Der Körper erhält im Gegensatz zu dem ersten aufrechten Typus eine mehr gestreckte Form. Das schnell laufende Thier (auf drei Steinen) ist scheinbar auf die Vorderläufe niedergesunken, doch ist dies dieselbe Bewegung, welche von den in eiligem Laufe dargestellten menschlichen Figuren der archaischen Kunst so bekannt und hier zur Ausfüllung der länglichen Fläche vortrefflich geeignet ist. Durch die starke Beugung der Vorderbeine, welcher die der hinteren keineswegs entspricht, erhält der Leib des Thieres eine schräge, nach vorn gesenkte Lage. In diesem Schema sind die Böcke der fast gleichen Steine **4** (Flussspath, L. 0,02) und **5** (Flussspath, L. 0,017, Taf. 16,2[12]) dargestellt. Beide Male ist der eine Vorderlauf zurückgestreckt und so stark umgebogen, dass er fast an den Hinterleib heranreicht, der andere ist vorgestreckt (auf 5 noch mehr als auf 4). Die Hinterbeine, von denen nur eines angegeben ist, scheinen nach hinten auszuschlagen. Das ist allerdings ein hoher Grad von Verrenkung[13]), aber er hat nur den Zweck der Raumausfüllung. Die Hinterbeine, der Kopf und das eine Vorderbein füllen die beiden Ecken, das andere Vorderbein wieder den leeren Raum zwischen den Beinen, ebenso wie die Hörner der einen Hälfte des oberen Randes parallel laufen und an die andere der erhobene Schwanz nahe herantritt. Da auf 5 zwischen Horn und Schwanz noch mehr Raum gelassen ist als auf 4, so wird ein auf beiden Seiten belaubter Zweig eingefügt. Durch kleine Einschnitte sind am Hals und Leib beider Exemplare die Wirbel und Rippen angegeben. Die auf die Arbeit der Steine verwendete Sorgfalt ist

plare beeinflusst entweder die Darstellung selbst oder macht Ornamente nöthig.

[10]) Einen sehr ähnlichen Typus finden wir auf einem runden Stein aus Kreta (?) unter den Berliner Abgüssen (no. 7790) und auf einem gleichfalls runden Steatit des British Museum aus Melos no. 21.

[11]) Die bei der ersten Erwähnung fett gedruckten Zahlen bezeichnen die Nummern des Breslauer Inventars. Der mineralogischen Bestimmung der Steine unterzog sich Herr Dr. Schiff in Breslau mit grösster Bereitwilligkeit.

[12]) Die Bohrung dieses Steines ist mit Blei ausgefüllt, was öfters bei Schmuckgegenständen der Fall ist. Vgl. z. B. einen Broncecylinder des Schliemann-Museum von Hissarlik (Inventar 5549).

[13]) Eine noch ärgere Verrenkung, gleichfalls von gehörnten Thieren, ist die, dass ein Paar ihrer Beine ganz nach oben gedreht ist, s. *Rev. archéol.* 1874 pl. XII 2, 4.

mässig. Noch flüchtiger, aber wegen der porösen Natur des Materials und der schlechten Erhaltung schwerer zu erkennen ist 6 (Lava, L. etwa 0,02). Die Darstellung ist wegen der grösseren Härte des Steines weniger tief eingeschnitten; weicht aber nur unbedeutend von dem Schema ab. Es sind beide Hinterfüsse angegeben, der eine Vorderfuss noch stärker als auf 4 und 5 gebogen und sein Unterschenkel parallel dem hier um das Bohrloch herum abgeschliffenem Rand ausgestreckt. Die Hörner sind etwas weniger gekrümmt als auf den beiden vorigen Steinen und der Schwanz etwas länger, aber auch in die Höhe gebogen. Der Raum über dem Rücken ist durch eine schwer zu erkennende, aber nicht zufällige Einritzung ausgefüllt, welche umgekehrt etwa einem Tintenfisch ähnelt[14]).

Eine Weiterbildung dieses Typus ist der des springenden Bockes auf zwei ovalen Steinen. Hier ist treue Beobachtung der Natur mit einer gewissen, auch das Gesetz der Raumfüllung nicht ausser Acht lassenden Virtuosität der Darstellung verbunden; namentlich auf dem schön und sorgfältig geschnittenem Flussspath 7 (L. 0,023, Taf. 16,3). Verrenkungen wie auf 4—6 finden wir hier nicht. Das Thier steht auf den weit vorgeschobenen und deshalb in ihrem unteren Theil den unteren Rand berührenden Hinterfüssen, hat den Rücken stark gekrümmt und den Hals zurückgeworfen, so dass der Vorderleib gleichfalls dem unteren Rande nahe kommt und erhebt die beiden Vorderfüsse so, dass sie die l. Ecke des Steines füllen. Dem oberen Rande läuft das eine der zwei ziemlich kurzen, aber dicken Hörner parallel, während das andere den Raum über dem Rücken füllt. Beide sind mit deutlicher Angabe der Querwülste versehen[15]). Die l. Ecke des Steines wird durch das hochstehende Hintertheil, den erhobenen Schwanz und einen zweiseitig belaubten Zweig ausgefüllt, ein einseitig belaubter befindet sich unter den Vorderfüssen. Auch die Innenzeichnung des Leibes, die Nackenhaare und die Hufe zeigen grosse Sorgfalt. 8 (Serpentin, L. 0,02) ist nachlässiger ausgeführt und weniger tief geschnitten, so dass man noch deutliche Spuren der Vorarbeit mit dem Knopfe[16]) sieht, doch stimmt die Darstellung bis auf das Fehlen des Zweiges unter den Vorderfüssen, der Mähne und der Knoten an den Hörnern mit 7 völlig überein.

Hierher ziehe ich noch zwei sehr primitive Darstellungen. Die eine (9) befindet sich auf einem Carneol (oval, annähernd Perlenform, L. 0,016) und ist so roh eingeschliffen, dass fast jeder vermittelnde Uebergang zwischen den einzelnen Strichen und Aushöhlungen fehlt. Trotzdem zeigt das Thier in Leib und Beinen deutlich den Typus von 4—6 wenngleich sich nicht sicher entscheiden lässt, ob es gehörnt ist oder nur lange Ohren hat. Oberhalb des Rückens und Kopfes befindet sich ein liegendes Kreuz als Füllornament. Noch roher ist 10a, das Bild eines dreiseitigen Prisma aus Flussspath (L. 0,018), welches mit sieben geraden oder etwas gebogenen Strichen[17]) ein gehörntes oder langohriges Thier darstellt. Auf der zweiten Seite (10b) befinden sich zwei Einritzungen in der Form von Leitern[18]), auf der dritten (10c) in besserer und tieferer Arbeit — also ein schlagender Beweis, dass bisweilen primitive Technik neben vollkommnerer hergeht — ein das durch hohe, verästelte Geweih kenntlicher Hirsch. Er füllt durch den Leib, den

[14]) Vgl. 26 und Ross III zu S. 21. Sicher ist es nicht der auf einem attischen Stein (Milchhöfer S. 82 Fig. 54a) an der gleichen Stelle angebrachte Gegenstand.

[15]) Dieselbe Horn- und Kopfbildung hat der geflügelte mit einem Pegasos verbundene Bock auf 25 und der von Ross a. a. O. abgebildete Flügelbock mit Fischhintertheil.

[16]) S. unten Sp. 343.

[17]) Vgl. die Thonwirtel von Hissarlik bei Schliemann Ilios Fig. 289 (S. 639), no. 1867, 1877, 1881 und sonst.

[18]) Aehnliches werden wir auf 20 als Bodenandeutung antreffen. Allerdings sind das geometrische Ornamente (s. Conze Zur Gesch. der Anf. der gr. Kunst I T. III 4), aber keineswegs darf man mit Milchhöfer (S. 50) behaupten, dass die 'geometrische Decorationsart den eigentlichen Keim' der griechischen Gemmenkunst bilde. Unsere Steine haben einige geometrische Motive als Ornamente benützt, aber die ihnen eigenthümliche Decoration hängt ganz von der Technik, mit der sie hergestellt werden. ab. Die rundlichen Vertiefungen auf 24, die einer Perlenschnur ähnliche Verzierung von 22, endlich die Thierschädel am Rande des bekannten Schliemann'schen Ringes u. A. sind doch nicht geometrisch zu nennen. Ausserdem widerspricht der naturalistische Charakter der ganzen Darstellungsart der Gemmen, welchen Milchhöfer selbst oft genug hervorhebt, der Starrheit der geometrischen Ornamente zu sehr, als dass sie anders als gewissermassen zur Beihülfe herangezogen werden konnten.

gerade ausgestreckten Schwanz und die Vorderbeine das Viereck in der Diagonale aus, während die so entstandenen Dreiecke durch Kopf, Geweih und die wieder durch einen Strich dargestellten, viel zu lang gerathenen Hinterbeine bedeckt werden. Unter den Vorderläufen befindet sich eine unregelmässige Linie, welche wohl den Boden andeuten soll.

Ein anderes Hufthier bietet der vortrefflich geschnittene Stein **11** (annähernd oval, aber der Gestalt eines Parallelogramm angenähert, Kalkspath, L. 0,024, Taf. 16,4). Erst bei genauer Betrachtung und durch Hinzuziehen eines Abdruckes erkennt man, dass ein Esel oder Maulesel[19]) dargestellt ist. Gegen die Deutung als Stier spricht hauptsächlich die Kopf- und Nackenbildung und die ganze Körperhaltung[20]). Der Esel ist nämlich in einer der Natur glücklich abgelauschten Situation dargestellt, wie er den Kopf störrisch beugt, den Rücken krümmt und ein Vorderbein wie zum Ausschlagen erhebt. Diese Stellung passt auch ausgezeichnet in die gegebene Fläche, indem der tief eingeschnittene Leib und Kopf die Mitte füllen, die Beine aber und der Schwanz den unteren Theil bedecken und mit Ausnahme des nach vorn ausgestreckten r. Vorderfusses auf die untere Ecke gerichtet sind. Die Ohren (das vordere etwas länger), das etwas geöffnete Maul und die beim Esel namentlich in der Seitenansicht hervorstehenden und von herabfallenden Stirnhaaren und starken Brauen umgebenen Augen sind deutlich angegeben. Die obere Ecke wird durch einen von oben herabfliegenden Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und Schwanz, deren Federn angegeben sind, ausgefüllt[21]), während die rechte und linke, durch welche die Bohrung geht, mit je zwei verticalen, parallelen Linien verziert ist.

[19]) An einen Maulesel könnte man wegen des buschigen Schwanzes denken, wenn auch die Andeutung der Haare erst etwas unter der Wurzel beginnt. Doch darf man bei der Kleinheit der Verhältnisse derartige Details, wie ich schon oben hervorhob, trotz der hier guten Arbeit nicht gar zu genau nehmen. Dagegen beweist die deutlich angegebene Oeffnung des vorderen Ohres, dass an kein Horn zu denken ist.

[20]) Auch ist der den Inselsteinen eigene Typus des Stieres ein anderer s. Cades Abdr. LIV 76 = Milchhöfer S. 80 Fig. 51.

[21]) Dasselbe Füllmotiv findet sich an derselben Stelle auf einem sicher assyrischen 'Emailskarabäus' bei Coste-Flandin *Ninivé* II pl. 141.

Die vorliegenden 7 Darstellungen des L ö w e n lassen sich ähnlich wie die des Bockes je nach der Gestalt der Fläche, welche sie schmücken, in einen gestreckten und in einen aufrecht stehenden Typus eintheilen. Der erste ist durch 5 Exemplare vertreten, von denen 3 (12, 13, 15) ovale Form haben. Das Raubthier ist mit gebogenem Rücken, aufgerissenem Rachen, erhobenem und gekrümmtem Schweif gebildet in sprungbereiter, springender oder laufender Bewegung. Deshalb sind diese Darstellungen einander sehr ähnlich und unterscheiden sich nur durch Einzelheiten. Es ist ein Schema, welches die Fläche ausgezeichnet füllt, aber trotzdem nie unnatürlicher Verrenkungen, wie sie z. B. bei den Böcken vorkommen, benöthigt, vielmehr die Natur treu und lebendig nachahmt[22]). **12** (Kalkspath, L. 0,02, Taf. 16,5) zeigt einen zum Sprung sich anschickenden Löwen in leidlicher Arbeit. Der Rücken ist katzenartig gekrümmt, die Vorder- und Hintertatzen sind weit vorgestellt und der Rachen geöffnet, so dass die Zunge sichtbar wird. Der S-förmig gebogene und in eine Quaste auslaufende Schwanz füllt den Raum über dem Rücken. Auch der Kopf, welcher geradeaus gerichtet ist, und die Extremitäten ordnen sich so gut in das Oval ein, dass nur unter den Scheukeln der Hinterbeine ein Füllornament, ein einseitig belaubter Zweig, nöthig wird. Während dieser Löwe einem Gegner drohend gegenüber zu stehen scheint, sind die der Steine 13—15 offenbar einer Scene entnommen zu denken, in welcher sie flüchtend den Kopf nach ihrem Feinde umwenden (s. die Löwenjagd in Emailarbeit auf der Klinge des einen mykenischen Dolches im Ἀθήναιον X. T. 1, A 1). Durch diese Bewegung wird zugleich ein Theil der Leere über dem Rücken passend ausgefüllt und die Krümmung des Nackens nahe an den abgewendeten Rand des Steines herangerückt[23]). Auf 13

[22]) Ueber die Bildung des Löwen in der älteren griechischen Kunst s. E. Curtius Wappengebrauch und Wappenstil im Alterthum in den Abhandl. der Berliner Akademie 1874 S. 99ff.

[23]) Denselben Typus finden wir auf einem korinthischen Votivteller bei Benndorf Griech. und sicil. Vasengemälde T. VI wieder. Auch hier ist das Thier im Sprunge dargestellt, der Kopf ist zurückgewendet, der gebogene Schwanz erhoben und der Rachen, in welchem die Zunge und die Zähne sichtbar

(Flussspath, L. 0,02) ist der Körper des springenden Löwen besonders lang gestreckt und schlank, sonst ist die Bildung desselben der von 12 äusserst ähnlich, doch hebt das Thier die r. Vorderpranke höher als die l. Die Mähne ist sehr stark angegeben, durch ähnliche Schraffirung die Musculatur des Leibes und unten am Vorderkörper herabhängende Haare; von den Hinterbeinen ist nur eines sichtbar. Der Raum zwischen dem zurückgewendeten Kopfe und dem Schwanze mit Quaste wird durch einen zweiseitig belaubten Zweig ausgefüllt; als Andeutung des Bodens dient ein der l. Hälfte des unteren Randes ziemlich parallel laufender Strich, welcher zugleich den Zweck der Raumfüllung hat. Sehr ähnlich, aber noch sorgfältiger gearbeitet ist **14** (Flussspath, Dm. 0,016, Taf. 16,6). Zwar ist die Form des Steines rund, aber der Löwe füllt nur die obere Hälfte, also eine Fläche, deren Länge grösser ist als ihre Höhe, die untere nimmt ein Delphin ein[24]). Der Körper des Löwen ist kräftiger und weniger schlank als der von 12, die Innenzeichnung sorgfältiger, die sehr weit heruntergehende Mähne jedoch mit kleineren Strichen ausgeführt und von den Vorder- und Hinterbeinen immer nur eines. Undeutlich und bedeutend nachlässiger ist das Bild von **15** (Flussspath, L. 0,016, Taf. 16,7). So ist unter Anderem keine den Bauch unten begrenzende Linie vorhanden und der Schwanz, an dem die Quaste jedoch nicht fehlt, nicht ganz ausgeführt[25]). Von den Hinterbeinen ist nur eines angegeben, von den vorderen das eine wie auf 13 erhoben. In sorgfältiger, streng stilisirter Arbeit sind zwei laufende Löwen in entgegengesetzter Richtung so zusammengestellt, dass die zurückgewandten Köpfe sich anblicken und Rücken an Rücken steht. Ferner sind die Vorderextremitäten des einen den hinteren des anderen so genähert, dass die Thiere in dem Runde des Steines wie in einem Reifen herumzuspringen scheinen. Sie kämpfen offenbar mit einander und auch der Gegenstand, um dessen Besitz sie streiten, scheint angedeutet. Unter den Füssen des einen Löwen liegen nämlich zwei Dinge, welche in der eigenthümlichen Technik dieses Steines (s. unten Sp. 346) die grösste Aehnlichkeit mit den Beinen desselben haben. Es sind die Knochen eines erlegten und fast schon verzehrten Wildes[26]), welche das eine Raubthier dem anderen streitig macht, denn ein derartiges Ornament oder Andeutung des Bodens ist unerhört. Die Bildung der ziemlich schmächtigen Körper unterscheidet sich nur wenig von der der vorigen Exemplare, nur sind die Rachen geschlossen und die S-förmig gebogenen Schwänze gesenkt, so dass sie mit den weit ausschreitenden Hinterbeinen und den vorgestreckten Vorderbeinen den Rand des Steines bedecken.

Verschieden ist der Typus des Löwen, welcher auf einem runden oder einem in ähnlicher Weise behandeltem ovalen Steine dargestellt ist. Da in beiden Fällen eine mindestens gleich hohe wie breite Fläche gegeben ist, so wird das Thier stehend gebildet. So zunächst **17** (Quarz, rund, Bildfläche etwas beschädigt, Dm. etwa 0,018, Taf. 16,8). In mittelmässiger Arbeit ist der Löwe gebildet, wie er mit hoch erhobenem, zurückgewendetem Kopf und S-förmig nach oben gebogenem Schwanze (ohne Quaste) dasteht und die eine Vorderpranke erhebt. Von den Hinterbeinen ist nur eines angedeutet, dagegen sind die Mähne und die Rippen sorgfältig ausgeführt. Als Andeutung des Bodens dient ein unten mit kleinen Quereinschnitten versehener Strich. Die Körperformen sind ähnlich schmächtig wie die von **18** (Talk, oval, L. 0,017). Hier ist der Löwe ähnlich wie der Bock von 2 der Höhe nach in das verhält-

werden, aufgerissen. Da ein Rund auszufüllen ist, so befindet sich unter dem Thiere eine Knospe.

[24]) Eine völlig gleiche Darstellung von einem Steatit der Pariser Nationalbibliothek hat Lajard *Vénus* pl. XIX 5 abbilden lassen.

[25]) Es ist kaum anzunehmen, dass hier früher vorhandene Einritzungen durch Abnutzung verschwunden sind, da nicht die geringste Spur von ihnen zu entdecken ist. Sicher jedoch ist der untere Rand stark abgerieben.

[26]) Ueber analoge Scenen s. E. Curtius Wappengebrauch und Wappenstil S. 107. Vergl. ausserdem Lajard *Mithra* pl. LIII 7. Einen ähnlich prägnant aufgefassten Moment eines Kampfes zwischen einem Löwen und einem Rinde (?) giebt der Achatonyx von Menidi (Kuppelgrab bei Menidi T. VI 4), dessen Deutung Lolling (S. 30) schwierig nennt. Der Löwe ist dem Rinde (?) auf den Nacken gesprungen, packt mit den Vordertatzen den zurückgewendeten Kopf desselben und reisst ihm mit dem Rachen die Zunge (sogar das Zungenband ist sichtbar) aus dem Maule

nissmässig breite Oval hineincomponirt und demgemäss höher gebildet als 17. Die Beine sind lang und der Hals besonders hoch erhoben. Der Kopf blickt geradeaus und der Rachen ist weit geöffnet, ohne dass die Zunge sichtbar wird. Der Schwanz ist in einfacher Krümmung nach oben gebogen. Oberhalb desselben befinden sich drei kleine, runde, sicher nicht zufällige Vertiefungen. Die Hinterbeine sind beide sichtbar, sonst ist die Ausführung die von 17.

Der Löwe leitet uns zu einer Anzahl Mischbildungen über, zu welchen Körpertheile von ihm verwandt werden; der ganze Körper desselben zunächst zur Chimaira, die wir auf Stein **19** (Kalkspath, rund, Dm. ungef. 0,021) sehen. Die Darstellung ist in den ungewöhnlich dicken Stein tief und wenig zierlich eingeschnitten. Der Löwe steht, erhebt die eine Vordertatze und sieht geradeaus; sein Rachen ist geschlossen. Aus dem Rücken wächst gleich hinter dem Halse der Ziegenkopf mit krummem Horn hervor, welcher ähnlich wie die Flügel anderer Mischwesen die Leere über dem Rücken gut füllt. Der wie bei dem Löwen gekrümmte Schwanz ist zu einer Schlange mit weit aufgerissenem Rachen geworden[27]. Das Ungethüm steht auf zwei Linien, welche ähnlich wie auf den Innenbildern von rf. Schalen ein Kreissegment abschneiden, hier es aber auch füllen. Die Mähne des Löwen und der Ziege und die Rippen sind deutlich angegeben[28]. Derselbe Typus eines stehenden, eine Vordertatze erhebenden Löwen ist zu dem Greif von **20** (Marmor, rund, 0,017, Taf. 16,9) benützt. Die Darstellung ist nur in Linien in den Stein eingerissen und sehr primitiv, doch kann namentlich durch Vergleichung mit den sehr ähnlichen Münztypen von Abdera[29] kein Zweifel über den Gegenstand obwalten. Der Schnabel des Greifen ist weit geöffnet, die langen Ohren[30] und die Mähne sind angegeben, die Flügel ornamental und dem gegebenen Raum entsprechend umgebogen und der S-förmig gekrümmte Schwanz endigt in eine Quaste. Bemerkenswerth und im Zusammenhang mit der ausschiesslichen Ritztechnik unseres Steines zu erklären ist, dass die beiden verschiedenen Elemente des Mischkörpers, wie wir auch bei 21 und 24 finden werden, durch einen kleinen Zwischenraum getrennt

[27]) Der sonst sehr ähnliche von Milchhöfer S. 81 Fig. 52b abgebildete Stein zeigt nur Ziegen- und Löwenkopf, dagegen ist das mit Querwülsten versehene lange Horn raumfüllend und parallel dem Rande so weit zurückgebogen, dass für den Schlangenschwanz kein Platz bleibt.

[28]) Milchhöfer S. 82 erklärt die Entstehung der Chimairagestalt durch die unseren Gemmen eigenthümlichen Ueberschneidungen und Verbindungen zweier Gestalten. Man kann ja annehmen, dass diese eine derartige Bildung begünstigen, aber der Hauptfactor für ihr Entstehen ist und bleibt doch immer die mythische Volksvorstellung von einem derartigen Wesen, die erst vorhanden sein musste, ehe dasselbe in der Kunst gebildet werden konnte. Dann ist die Gemmenschneidekunst eine verhältnissmässig viel zu niedrige Kunstgattung, als dass man meinen dürfte, so typische Gestalten wie die Chimaira seien in ihr zuerst gebildet worden. Es genügt daher nicht nur eine 'Mitwirkung' des mythischen 'Factors' (S. 83) zu betonen. Wie übrigens M. Müller (Zeitschr. für vgl. Sprachf. XIX (1870) S. 42 ff.), welcher die feuerschnaubende Chimaira ganz verkehrt für eine Wintergottheit hält, und mit ihm Milchhöfer annehmen können, dass die harmlose Ziege aus einem oder dem anderen Grunde in den bösen Ruf eines Ungeheuers gekommen sein könne, verstehe ich nicht. Sie giebt der Chimaira nur die Eigenschaften der Gewandtheit und stürmischen Schnelligkeit und zeigt, dass sie ein bergbewohnendes Thier ist. Ferner ist auch nicht erwiesen, dass Homer die Betheiligung des Pegasos an dem Kampfe des Bellerophon gegen die Chimaira kannte (Milchhöfer S. 81 Anm. 2). Es heisst *Z* 183: *καὶ τὴν μὲν κατέπεφνε θεῶν τεράεσσι πιθήσας*. Zwar werden auch Python und Gorgo *τέρας* genannt, aber allein schon die Pluralform hindert uns, den Pegasos, den Homer auch in keinem anderen Mythos kennt, zu verstehen, denn Bellerophon hat nur diese eine göttliche Gabe. Die Götter werden eben nach der in der homerischen Zeit vorliegenden Sage — dass damals eine detaillirte Ueberlieferung über dieselbe existirte, beweist der Lykier Amisodaros, welcher die Chimaira aufzog (*Π* 328), vgl. in der deutschen Sage den Jäger Felle, welcher auf das Geheiss des Heidenkönigs die Dracheneier in König Ortnits Land bringt — dem Bellerophon, als er an seine gewaltigen Thaten ging, ähnliche günstige Vorzeichen gesandt haben wie sie Odysseus vor dem Freiermord erhielt.

[29]) Poole *Catalogue of Greek coins, the Tauric Chersonese* u. s. w. S. 67 ff., 228 ff. Uebrigens giebt es schon der Form und Technik nach kaum ein zweites Erzeugniss griechischer Kunst, welches so viele Berührungspunkte mit den 'Inselsteinen' aufweist, wie gerade die ältesten Münzen. Vgl. Sp. 337 u. Anm. 66. Sehr charakteristisch ist ausserdem, dass der runden Vertiefung, welche auf den 'Inselsteinen' als Füllornament vorkommt (s. unten), auf sehr vielen Münzen eine buckelförmige Erhebung entspricht, die in den Stempeln natürlich vertieft und auf dieselbe Weise wie auf den Steinen hergestellt war. Auch der Zeit nach werden sie ziemlich zusammengehören, und man hat immer zu bedenken, dass die Münzstempel in sehr vielen Fällen sorgfältiger gearbeitet sind als die oft ziemlich werthlosen und deshalb eine primitive Technik länger bewahrenden 'Inselsteine'.

[30]) Also Furtwängler's (Bronzefunde von Olympia S. 51) griechischer Typus (D). In unserer kleinen Darstellung fehlen die Locken und der Knopf.

sind. Der Boden ist wieder durch zwei parallele Linien angedeutet, deren untere durch kleine Querstriche gegliedert ist. Den Typus des Greifen mit dem Kamm und der Krone, welchen Furtwängler (Bronzefunde von Ol. S. 48) als ägyptisirend erwiesen hat, finden wir auf der sehr schön und zierlich geschnittenen Gemme 21 (rund, Rosenquarz, Dm. etwa 0,018, untere Fläche durch Ausbrechen der Bohrung stark beschädigt, Taf. 16,10). Das mächtige Thier, welches in Profilansicht dargestellt ist[31]), ist einem starken Hirsch auf den Rücken gesprungen, hat ihn durch seine Last zu Boden geworfen und versenkt seinen Schnabel und die Vordertatzen in den auf die Seite gesunkenen Hals desselben. Die Hinterbeine des Greifen[32]) schreiten weit aus und der S-förmig gekrümmte Schwanz ist gesenkt. An den nur wenig an der Spitze umgebogenen Flügeln sind die einzelnen Federn angegeben und die Ansatzstelle ist wie bei dem kannentragenden geflügelten Ungeheuer eines 'Inselsteine'. Denn M. irrt gar sehr, wenn er Sp. 253 behauptet, ich meinte, es sei überhaupt kein bestimmtes Thier dargestellt. Ich habe doch Sp. 175 ausdrücklich erklärt, man könne 'einstweilen (d. h. vor Heranziehung der orientalischen Denkmäler) überhaupt kein bestimmtes Thier erkennen', im Folgenden aber die grosse Aehnlichkeit der Mischwesen beider Denkmälergattungen eingehend erörtert. Wenn der Kopf auf den Gemmen nicht deutlich genug als Löwenkopf charakterisirt ist, so liegt das an einer Eigenthümlichkeit derselben, auf welchen der Löwe, wie M. (S. 53) selbst sagt, sehr oft dem Hunde oder dem Fuchs ähnlich und deshalb mit länglichem Kopfe gebildet ist (s. 16, 18, die als Wappenthiere um Säulen gruppirten Löwen bei Curtius Wappengebrauch S. 111 und Vignette vom 'Kuppelgrab bei Menidi'). Unterscheidet sich doch auch der Kopf des Mischwesens bei M. Fig. 44c nur durch das Fehlen des Geweihes von dem des Hirsches, welchen es trägt. Uebrigens hat M. (Sp. 253, 254) mir zugegeben, dass Fig. 44b und 51 Abarten der anderen Wesen sind und dass 44d wegen Zerstörung nicht kenntlich ist. Warum soll man aber bei 44a, das er als den sichersten Fall eines Pferdekopfes anführt, gerade seiner Pferdetheorie zu Liebe annehmen, dass der Kopf von diesem Thiere genommen ist? Ich habe doch (Sp. 176) aus Lajard *Mithra* Beispiele einer länglichen Bildung des Löwenkopfes beigebracht und (Sp. 174) auf die verschiedene Bildung eines wirklichen Pferdekopfes bei M. S. 81 Fig. 52a hingewiesen, wozu jetzt die Schaubert'schen Steine 23—25 hinzuzufügen sind. Uebrigens werden die Köpfe von 44a durch das Herunterhängen der Kinnladen schmäler und demgemäss pferdeähnlicher und ein Zügeln an den Mäulern (!), wie es M. (Sp. 253) annimmt, habe ich nie erkennen können, jedoch ein Hineinstossen der Fäuste in die Rachen, was für den Kampf mit einem Raubthiere charakteristisch ist. Wenn endlich Milchhöfer (Sp. 252) auf zwei von Postolakka *Monum.* VIII 52 no. 463, 464 abgebildete Bleimarken grosses Gewicht legt, um das Insectenähnliche der pferdeköpfigen Wesen zu erhärten, so ist zu entgegnen, dass einmal diese Darstellungen so flüchtig und so abgerieben sind, dass man nicht sicher über Einzelheiten auf ihnen urtheilen kann, dann ist aber diese ganze Kunstgattung bedeutend später als die 'Inselsteine', welche M. ja mit vorhomerischem Dämonismus in Verbindung bringt. Grade 464 zeigt seinen nachalexandrinischen Ursprung durch die Form des darauf angebrachten *I*. Dagegen sind als Analogien für die Bleimarken die späteren Gemmen anzuführen, auf welchen die Künstler spielend und in der willkürlichsten Weise Insecten in den verschiedensten Situationen darstellen und die Körper aller möglichen Wesen vereinigen. S. *Impronte gemmarie* IV 67, 68, Abgüsse der Stosch'schen Sammlung E 3 VII no. 137ff. E 4 VII 233ff. — Endlich ist für meine Deutung der Milchhöferschen Steine nicht ohne Belang, dass auf einem grünen Jaspis des British Museum aus Kreta no. 1 ein Löwe ein Rind ganz ähnlich wie dort trägt. Das assyrische Schema des Kampfes eines Mannes mit einem stehenden, aber undeutlichen Ungeheuer finden wir auf dem 'Inselstein' no. 7834 der Abgüsse des Antiquariums wieder.

[31]) Sehr ähnlich ist die Bildung des en face dargestellten, auf den Hinterfüssen hockenden Greifen auf einem Sardonyx aus dem Kuppelgrab bei Menidi Taf. VI 3. Auch er hat die ägyptische Krone. Ueber den Typus des den Hirsch, Eber oder Stier überfallenden Raubthieres und seine semitische Herkunft s. Usener *De Iliadis carmine quodam Phocaico* (Bonn 1875) und Furtwängler Goldfund von Vettersfelde (43. Winckelmannspr.) S. 20ff.

[32]) Ich komme hier auf die von mir schon Archäol. Zeitg. 1883 Sp. 173 erörterte Frage von der Deutung der pferdeköpfigen Dämonen Milchhöfers (S. 54ff.). Er hat neulich in dieser Zeitschrift (Sp. 251) gegen meine Ausführungen geltend gemacht, dass ich persische Monumente zum Vergleich herangezogen hätte und deshalb mir, wie den meisten Archäologen, die sich vor ihm mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt haben, (Sp. 247) 'unkritisches Verfahren' vorgeworfen. Steht es denn aber nicht fest, wie sehr die persische Kunst sowohl in jeder anderen Beziehung als auch gerade in dem Schema des mit einem Ungeheuer kämpfenden Königs oder Gottes von der assyrischen abhängig ist? Dann sagt M. ja A. d. K. S. 55 selbst: 'das assyrische Schema der Ueberwindung mischleibiger Dämonen'. Auch ahmt die persische Kunst die assyrische selbst in Einzelheiten so treu nach, dass nur ganz unbedeutende Veränderungen durch die Uebernahme jenes Schema entstanden sein könnten. Wenn ich aber gerade die persischen Reliefs zur Vergleichung wählte, so that ich es aus dem Grunde, weil auf ihnen schon wegen ihrer Grösse das Detail der Bildung jener Wesen deutlicher zu erkennen ist als auf den kleineren assyrischen Darstellungen. Zum Ueberfluss verweise ich jedoch noch auf den bei Lajard *Vénus* pl. XIV A, 3 abgebildeten und durch Inschrift als semitisch gesicherten Chalcedonkegel, welcher nicht die geringste Abweichung von der Bildung desselben Thieres auf den Reliefs aufweist. Wir sehen auf ihm einen Greif mit Kopf, Leib und Vorderbeinen eines Löwen, aber Hinterfüssen eines Adlers; dasselbe Wesen zeigen die assyrischen Cylinder, die persischen Reliefs und mit gewissen, durch die Technik und andere Umstände veranlassten Aenderungen (Verlängerung der Flügel und dadurch bedingte Verdeckung des Thierleibes, Mähne bisweilen am ganzen Rücken, in einigen Fällen Veränderung des Kopftypus) meiner Meinung nach auch die

kretischen Steines (Milchhöfer S. 68 Fig. 46a) mit einer Art von Spirale verziert. Aehnliche Ornamente schmücken den Leib und die Flügel (auch an der Ansatzstelle) des bereits (Anmerkg. 31) erwähnten Greifen von Menidi und eines ähnlichen auf einem Hämatit des British Museum n. 44, von dem Tassie-Raspe pl. XI 665 eine wenig genügende Abbildung geben. Ferner fehlt auf unserm Stein wie auf 20 eine Verbindung der beiden verschiedenen Leiber. Die Rippen beider Thiere sind deutlich angegeben. Wir haben also zwei Darstellungen von Greifen zu den von Milchhöfer (S. 53) erwähnten hinzu erhalten. Da dieser zu Gunsten seiner arisch-pelasgischen Hypothese ähnlich wie bei den mykenischen Alterthümern die fremdartigen und phantastischen Thiergestalten als orientalisch ausscheidet, indem er zugleich hervorhebt, dass die ihm vorliegenden Darstellungen von Greifen nach Fundort, Form (viereckig) und Material (Hartsteine und Glasfluss) sich als jüngere Abarten darstellten, so bemerke ich, dass 20 sehr primitiv gearbeitet und ebenso wie 21 durch Eisen ritzbar ist. Eine andere Erweiterung erhält Milchhöfers Material durch den folgenden Stein. **22** (Kalkspath, oval, Länge 0,021, Taf. 16,11) stellt eine auf den Hinterbeinen hockende, geflügelte (also dem assyrischen Typus nachgebildete[33]) Sphinx dar. Die Ausführung ist sauber, aber wegen der äusserst häufigen Anwendung der Bohrtechnik ziemlich steif. Der Kopf ist zurückgewendet, das Haar in der von den archaischen 'Apollostatuen' bekannten Weise umschnürt und der mit einer Quaste versehene Schwanz S-förmig nach oben gekrümmt. Die Vorderbeine schreiten aus und zwischen ihnen befindet sich ein auf den anderen Steinen nicht vorkommendes Ornament in Gestalt eines Halbmondes mit abgerundeten Spitzen[34]). Dasselbe füllt den Raum über dem Schwanz aus, während zwischen demselben und dem Rücken eine unregelmässig dreieckige, der Gestalt der auszufüllenden Leere entsprechende Verzierung angebracht ist. Die linke Ecke ist mit zwei verticalen, etwas gekrümmten Linien verziert, wozu in der rechten noch eine Reihe von Punkten kommt, deren unterste die eine Vorderklaue des Ungethüms ist.

Dasjenige Thier, welches die griechische Kunst zu ihren Mischbildungen nicht seltener als den Löwen verwendet, ist das Pferd. Auf **23** (oval, Kalkspath, L. 0,025, Taf. 16,12) haben wir es zunächst in der einfachsten Zusammensetzung als Flügelpferd, wie die archaische Kunst mit besonderer Vorliebe auch die nicht sagenberühmten Rosse darzustellen pflegt. Die Arbeit des Steines ist äusserst roh. Das Thier ist trabend gebildet mit Vorderbeinen, die wegen der Rundung des Steines umgebogen sind. Die Hinterbeine sind ähnlich, wie wir es bei dem ersten und zweiten Typus des Bockes sahen, wenig bewegt. Der Schwanz ist durch einen geraden, nach unten gehenden Strich angedeutet. Die Flügel, welche den Raum über dem Rücken ausfüllen, sind auffallend kurz, gerade und mit Angabe der einzelnen Federn gebildet, auch sind ihre Linien, wie wir schon öfters Aehnliches bemerkten, nicht völlig bis an den Körper herangeführt. **24**[35]) (rund, Flussspath, Dm. ungef. 0,018, Taf. 16,13) zeigt dasselbe Wesen, doch ist der Typus ein ganz verschiedener, wozu noch kommt, dass das Flügelpferd ein doppeltes ist. Wie wir schon bei den Löwen sahen und weiter unten bei den Delphinen bestätigt finden werden, sind aus räumlichen Gründen derartige Doppelbilder, welche sich übrigens nur auf runden Steinen finden, so angeordnet, dass die meist völlig congruenten Thiere in entgegengesetzter Richtung zusammengestellt sind. Werden nun aber auch die Körper verbunden, womit das Verschwinden einer Anzahl Körpertheile nothwendig verknüpft ist, so erhalten wir eine Darstellung, welche von zwei verschiedenen Seiten betrachtet denselben Anblick gewährt, da die umgekehrten Formen der jeweilig unteren Darstellung für den Gesammtanblick kaum störend wirken[36]). Bei

[33]) Es ist also der Typus nachgebildet, den die Gemmenschneider auf eingeführten orientalischen Kunstproducten, wie der Anm. 6 erwähnten Gemme, sahen.

[34]) S. unten Sp. 345.

[35]) Einen ähnlichen Stein hat Milchhöfer Fig. 52a S. 81 abgebildet.

[36]) Ich erinnere an die ähnlichen Spielereien unserer Kunstindustrie, namentlich die Darstellungen von Köpfen im Profil, welche von oben wie unten betrachtet je ein ganzes Gesicht zeigen. Sie kommen schon in Holbeins Zeit vor. Ein ähnliches Motiv zeigen die von Winckelmann *Description des pierres*

den Flügelfiguren kommt noch hinzu, dass die Flügel der oberen Darstellung mit denen der unteren verbunden völlig den Eindruck der sonst so beliebten Doppelflügel machen. Letzteres ist auch auf dem vorliegenden Steine der Fall, obgleich, wie wir schon öfters Aehnliches sahen, die Verbindung beider Körper nicht vollzogen ist. Die Darstellung ist leidlich sorgfältig. Der Kopf ist sehr dünn und etwas gekrümmt, ebenso der lange, schlanke, mit einer starken Mähne versehene Hals. Durch ähnliche Einschnitte wie an dieser die Haare sind an den ornamental zurückgebogenen, grossen Flügeln die Federn angedeutet. Von den Beinen ist je nur ein, der Rundung wegen stark gebogenes Vorderbein angegeben. Aehnlich ist der sorgfältiger gearbeitete Stein 25 (Flussspath, rund, horizontal durchbohrt, Dm. etwa 0,018, Taf. 16,14), nur ist mit dem Flügelpferd ein geflügelter Bock[37]) verbunden und sind die beiden verschiedenen Bestandtheile nicht durch einen Zwischenraum getrennt. Dass hier sicher an Doppelflügel und demnach an die eben gekennzeichnete Vereinigung zweier Wesen zu einem von zwei Seiten zu betrachtenden Ganzen zu denken ist, zeigt der Umstand, dass auch die Verbindungsstelle der beiden Flügel mit den die Federn darstellenden Schraffirungen bedeckt ist. Jedes Thier hat zwei stark gebogene Vorderbeine und eine schwach angedeutete Mähne. Hals und Kopf sind ziemlich breit ausgeführt, ebenso die kurzen, gebogenen und mit starken Querwülsten versehenen Hörner des Bockes. Uebrigens zeigt diese Verbindung von Flügelbock und Flügelpferd, also von zwei Wesen, welche mythologisch und sonst in keiner Beziehung stehen, dass die Gemmenschneider in einem gewissen Grade selbständig künstlerische Bildungen, allerdings immer durch die hier allmächtigen Gesetze der Raumfüllung

de Stosch p. 45 als *Ζεὺς ἀπόμυιος* gedeuteten Steine, indem der bärtige Kopf mit Theilen von Insecten verbunden ist und bei einiger Phantasie ganz als ein solches erscheint, vgl. Köhler Gesammelte Schriften IV pl. I 4—6, S. 12 und Tölken Verzeichniss der kgl. preuss. Gemmensammlung S. XLV ff. Eine andere Gemme derselben Art mit zwei zusammengefügten menschlichen Köpfen, welche unten so in einen Eberkopf auslaufen, dass der Bart des einen zugleich den Unterkiefer des Ebers darstellt, ist bei Causeus de la Chausse *Gemme antiche figurate* (Rom 1700) tav. 48 abgebildet. S. ausserdem Lajard *Mithra* XLV 9, wo auf einem Carneol primitiver Arbeit ein Löwe und ein Rind verbunden sind.

[37]) Einen springenden Flügelbock allein sehen wir auf dem Inselstein der Berliner Abgusssammlung no. 7139. Eine andere Mischbildung, zu welcher der Bockskörper verwendet wird, zeigt der bei Ross Inselreisen III zu S. 21 abgebildete Stein. An den Leib des Flügelbockes schliesst sich der schuppige, gebogene Schwanz eines Seewesens an. Das assyrische Schema zweier auf den Hinterfüssen stehender Böcke mit zurückgewendeten Köpfen (assyrischer Cylinder bei Lajard *Vénus* pl. IV 12, vgl. pl. XXI A 23, 30, Cesnola *Cyprus* (engl. Ausg.) pl. XXXVIII 23) finden wir auf einem Serpentin von Mykene (Schliemann S. 412 Fig. 539) wieder. Dass auf diesem Böcke und keine Pferde (Schliemann S. 412, Milchhöfer S. 54, der übrigens Schliemanns Erklärung für nicht ganz sicher hält) dargestellt sind, zeigen die knotigen Hörner beider und der kurze Schwanz des einen. Der des anderen ist nach Schliemann 'buschig', doch ist davon nichts auf seiner Abbildung zu erkennen, vielmehr der Stein an dieser Stelle abgerieben. — Ich gehe hier mit einigen Worten auf die Einwendungen ein, welche Milchhöfer Archäol. Ztg. 1883 Sp. 247 gegen meinen Vergleich des mykenischen Goldringes mit der Adorationsscenè auf assyrischen Cylindern gemacht hat. Zunächst constatire ich, dass Milchhöfer jetzt ganz anders als in seinen 'Anfängen der griechischen Kunst' über den Grad des semitischen oder, wie er sagt, orientalischen Einflusses urtheilt. Denn während er dort (S. 8, 53, 55, 68, 120) höchstens einen 'letzten Zusammenhang' in wenigen Punkten gelten lässt, der aber gegenüber der viel zu weit gehenden Hervorhebung des arisch-pelasgischen Princips völlig in Schatten tritt, erkennt er hier (Sp. 248) 'einen gewissen Parallelismus in der Auswahl und Anordnung des Stoffes' an und redet völlig meinen Aufstellungen das Wort, wenn er fortfährt: 'Bildliche Schemata zu entlehnen hat selbst die hellenische Kunst nicht verschmäht. Und was führte denn die Völker des Archipelgebietes überhaupt so früh zur Entwickelung der figürlichen Bildnerei, wenn nicht die Berührung mit dem Orient?' Wenn er aber weiterhin aus gewissen Abweichungen im Stil und Detail, die er zu einer 'totalen Verschiedenheit' aufzubauschen sucht, die 'ganze Grundlosigkeit' meiner Beweisführung nachweisen will, so ist er nicht in seinem Rechte. Da auch ich die Eigenthümlichkeiten der 'Inselsteine' und des Ringes keineswegs geläugnet, auch den Gedanken an Importation zurückgewiesen habe (Sp. 176 f.), so ist es unbillig von ihm, den Nachweis von 'vollkommen Uebereinstimmendem' zu verlangen (Sp. 248). Wäre derselbe zu erbringen, so hätten wir eben keine griechischen, sondern orientalische Kunstprodukte vor uns. Ebenso ist immer zu bedenken, das der Ring mit der äussersten Sorgfalt im Detail gearbeitet ist, so dass wir ihm von den meist nachlässig gearbeiteten Cylindern nichts gleiches an die Seite stellen können. Dadurch wird z. B. bedingt, dass die Sonne auf jenem anders ausgeführt ist als auf diesen. Aber die Aehnlichkeit des Adorationstypus, der kleineren Figuren, von Sonne und Mond wird nie weggeläugnet werden können. Und wenn er sagt, dass auf den 'Inselsteinen' auch Sonne und Sterne vorkämen (Sp. 250), wenn er an die homerische Schildbeschreibung erinnert, so beweist das nicht für ihn, sondern zeigt den Zusammenhang der ganzen ältesten griechischen Kunst mit der orientalischen. Auch sein Einwand gegen die kleine Figur, von der er glaubt, dass sie stehe, nicht wie der Asshur schwebe, fällt, wenn man bedenkt, dass sie in fast ganz gleicher Höhe mit Sonne und Mond und den sie decorativ umgebenden Wellenlinien, die nach ihm 'ohne Zweifel' der Ocean

und Symmetrie beherrscht, versuchten: ein Umstand, der für die Umbildung der assyrischen Mischwesen in die fälschlich für pferdeköpfig gehaltenen Ungeheuer der Steine wohl in Betracht zu ziehen ist. Noch Wichtigeres lehrt uns **26** (rund, Dm. ungef. 0,019, Taf. 16,15.16). Es ist ein auf beiden Seiten geschnittener Kalkspath von sehr schöner und sorgfältiger Arbeit, welcher ebenso wie 11 ein Beispiel ist, dass bei schon fortgeschrittener Technik die Künstler keineswegs das weichere Material verschmähten, sondern gerade für vollendetere Darstellungen bevorzugten[38]). Denn selbst bei sorgfältigeren Darstellungen in hartem Stein zeigt es sich, dass die Technik doch noch Schwierigkeiten macht, zumal sicher nicht anzunehmen ist, dass zur Herstellung der vorliegenden Steine der Diamant benutzt wurde. Die eine Seite unserer Gemme stellt einen flüchtenden Kentauren mit langem Haar und Bart dar, welcher seinen Oberkörper zurückwendet und beide Arme abwehrend ausstreckt.

sind, angebracht ist (vgl. den Vogel auf 11) und dass alle wirklich stehenden und sitzenden Figuren des Ringes entweder den Rand desselben berühren oder auf Steinhaufen stehen. Modificirt ist allerdings das Schema des Asshur (eine andere Modification desselben erkenne ich in den Goldplättchen *C. R.* 1877 T. III 14,30), aber wir haben auch keine assyrische Kunst vor uns, und einen Korybanten in ihm zu erkennen (A. d. K. S. 136) vermag ich nicht. Was die Gewandung der Frauen betrifft, so bedaure ich, durch Milchhöfer veranlasst worden zu sein den Oberkörper für unbekleidet zu halten. Eine erneute Betrachtung des Ringes hat mich belehrt, dass ein auch die Brust bedeckendes, aber eng anliegendes ärmelloses Gewand anzunehmen ist, wie schon Schliemann (Mykenä S. 404) erkannte. (Vgl. z. B. die Gemmen mit Pehlevi-Inschriften bei Lajard *Vénus* pl. XIX 6, XXI A 24, 31, auf welchen, trotzdem die Frauen völlig bekleidet sind, die Brüste sehr stark hervortreten.) Man sieht den faltigen Ausschnitt desselben ganz deutlich am Halse aller drei Frauen, bei der sitzenden sogar die Spange, welche es über der r. Schulter zusammenhält, und bei der ersten stehenden die es an den Oberarmen begrenzenden Linien, welche jedoch bei den beiden anderen wegen der ausserordentlich kleinen Verhältnisse der Darstellung entweder überhaupt nicht angegeben waren oder durch Abnutzung verschwunden sind. Uebrigens sind auf der Zeichnung die Umrisse der durch das Gewand hervortretenden Brüste und die Warzen stärker angegeben als sie die Abdrücke erkennen lassen. Ein sehr ähnliches Gewand trägt nun die Frau, welche mit flehend erhobenen Armen auf den Cylindern typisch an dritter Stelle vor der sitzenden Figur steht (Lajard *Mithra* pl. XXXVIII 1 tritt die Brust ähnlich wie auf dem Ringe hervor) und, was noch wichtiger ist, eine auf ägyptischen Monumenten hinter Sklaven oder Kriegern feindlicher Nationen herschreitende Frau mit einem Kinde (Wilkinson *Manners and customs* I² S. 226, 272, Hoskins *Travels in Aethiopia*, London 1835 zu S. 232). An kleinen Verschiedenheiten, wie der in der Mitte fehlenden Einziehung des Gewandes, die nur dem gleichfalls engeren Anliegen des oberen Theiles an der Brust und dem demgemäss meist völlig gerade gebildeten unteren Rande desselben entspricht (Lajard *Mithra* pl. XVIII 7 gleicht er jedoch dem auf dem Ringe), wird hoffentlich Niemand Anstoss nehmen, ebenso wie daran, dass die Frauen der ägyptischen Darstellungen öfters einen kurzen Umhang um die Schultern tragen. Die Völkerschaft, zu der die Frauen gehören, wird nun inschriftlich als Rutenu (Syrer), also eine semitische Nation, bezeichnet; es ist also sicher, dass wir auf den Cylindern und dem Ringe Nachbildungen syrischer Gewänder haben. Wenn endlich Milchhöfer (Sp. 251) mir vorwirft, ich habe zur Vergleichung mit einer ähnlichen Tracht der Inselsteine persische Darstellungen herangezogen, so gilt dagegen dasselbe, was ich schon Anm. 32 in Betreff der persischen Reliefs bemerkte. Statt eines 'medisch-persischen Costüms' ist doch wohl eher ein assyrisches, in der persischen Kunst modificirtes Gewand anzunehmen, zumal da wir eben bei den Syrern ein ähnliches nachgewiesen haben. Auch kommt dasselbe auf einem anderen Cylinder (Lajard *Vénus* pl. I 4) vor, der durch eine gleichfalls darauf befindliche Darstellung des Flügelstieres mit Menschenkopf als mindestens unter assyrischem Einfluss stehend gesichert ist. Zum Ueberfluss führe ich als Analogie für den Siegelring einen Cylinder an (*Vénus* I 16 = *Mithra* LIV, 5), auf welchem vor einer unbärtigen, sitzenden Figur zwei andere gleichfalls unbärtige und wahrscheinlich auch weibliche Figuren in den bekannten Gewändern stehen und sich ausser Mond und Sternen und einem Asshur ohne Kopf auch ein streng stilisirter Baum befindet. Die Analogie der indischen Tracht, welche Milchhöfer noch jetzt aufrecht zu halten scheint (Sp. 251), fällt weg, da sie den Oberkörper ganz unbedeckt lässt und die Beine mit viel unregelmässiger gestreiften und unten ganz engen Hosen, aber keinem anliegenden Gewande bekleidet sind, s. Moor *Hindu Pantheon* pl. 8 ff. und sonst.

[38]) Aus dem Material ist niemals ein sicherer Schluss au das Alter eines Steines zu machen. Allerdings sagt auch Milchhöfer (A. d. K. S. 42), dass die Gattung der weicheren Steine nur als solche die ältere sei, doch bildet ihm dieser Unterschied das Kriterium um manche Steine als jünger auszuscheiden zu können. Man möge doch bedenken, dass sicherlich zwei Arten, die eine in kostbarerem, die andere in wohlfeilerem Materiul, neben einander hergingen. Finden sich doch in Mykene beide neben einander, denn Milchhöfer irrt, wenn er S. 42 sagt, dass in den dortigen Gräbern nur Gemmen aus harten Steinen vorkämen. Schliemann Fig. 176 S. 126 ist aus Talk (Steatit), 182 und 186 S. 127 ebenso wie 539 S. 412 aus Serpentin. Es ist doch wohl anzunehmen, dass die Technik beide Arten zu schneiden aus dem Orient zu gleicher Zeit nach Griechenland kam. — Ferner geht M. (S. 82 ff.) zu weit, wenn er daraus, dass auf der einen Seite eines Steines ein doppelter Pegasos, auf der anderen eine Chimaira eingeschnitten ist, auf eine 'sehr alte Beziehung' derselben zu einander schliesst. Der Grund ihrer Vereinigung ist vielmehr der, dass beide Gestalten ein Rund ausgezeichnet füllen. Oder soll man bei 23 eine Beziehung zwischen Bock und Pferd, bei 24 zwischen Kentaur, Delphinen und Tintenfisch annehmen?

Das Schema des sprengenden Kentauren ist auch sonst häufig zur Füllung von Rundungen angewandt worden und deshalb auch als Innenbild von Schalen beliebt[39]). Hier ist die Aufgabe, die Fläche zu bedecken, gewandt und ungezwungen durchgeführt, indem der rechte, zurückgestreckte Arm und der umgewendete Kopf die Leere hinter dem Rücken ausfüllen und der linke gebogene und im Gestus des Hülfeflehens erhobene den rechten oberen Rand berührt. Den unteren Theil bedeckt der lange Schwanz und die vier Pferdebeine, denn wir haben hier schon den späteren Kentaurentypus, welcher die früher menschlichen Vorderbeine in thierische übergehen lässt. Dadurch sind wir aber auch im Stande, ungefähr die Zeit unseres Steines zu bestimmen. Durch andere Monumente sind wir in der günstigen Lage, die Uebergangszeit eines Typus in den anderen feststellen zu können, indem auf dem Epistyl des Tempels von Assos[40]), einem kyrenaischen Deinos[41]) und der Amphora des Klitias und Ergotimos[42]) beide Bildungen zusammen vorkommen. Nun ist aber die Ausführung unseres Kentauren ungleich vollendeter als die der gleichen Mischgestalten vom Tempel von Assos, und da dieser etwa in das sechste Jahrhundert zu setzen sein wird[43]), so muss der Stein sicher später fallen. Es kommt nun noch ein zweiter Umstand hinzu. Die Gefahr, wegen welcher der Kentaur seine Arme abwehrend ausstreckt, ist durch einen zweiten Umstand noch näher gekennzeichnet, durch einen tief in seinem Pferderücken steckenden Pfeil. Was wir also oben von dem im Laufe den Kopf umwendenden Löwen annahmen, dass er einer grösseren Composition entnommen sei[44]), das lässt sich hier ganz sicher beweisen. Solche von Pfeilen durchbohrte Kentauren kommen nur in den Darstellungen des Kampfes des bogenbewehrten Herakles mit den wilden Brüdern des Pholos vor und zwar auf folgenden drei älteren Monumenten:

- A) Bronzerelief von Olympia bei Curtius Das archaische Bronzerelief von Olympia T. I, II.
- B) Protokorinthisches[45]) Salbgefäss in Berlin, A. Z. 1883 T. 10.
- C) Sf. Amphora in Berlin bei Gerhard A. V. II 119/120.

A und B zeigen noch menschenbeinige Kentauren und eine viel niedriger stehende Fähigkeit der Formgebung als der Stein, C dagegen pferdebeinige und eine ähnliche Vollendung wie die Kentauren der Lapithenschlacht auf der Françoisvase. Ungefähr der Zeit dieser Gefässe wird also auch der Stein zuzuschreiben sein[46]). Ausserdem beweist dies Entlehnen einer Figur aus einer grösseren Composition schon an und für sich, dass wir es mit Erzeugnissen einer verhältnissmässig entwickelten Kunst zu thun haben. Eine Annahme, dass diese Seite des Steines später gravirt sei als die andere, wäre immer nur ein Auskunftsmittel der Verlegenheit und wird dadurch widerlegt, dass doppelseitig gravirte 'Inselsteine' keineswegs selten sind und die Technik beider Seiten dieselbe ist.

Zu einem anderen Darstellungskreis führt uns die Rückseite desselben Steines über. Es sind das die auf den 'Inselsteinen' so sehr beliebten Seethiere, namentlich Fische[47]). Doch möchte ich nicht

[39]) Vgl. *Museo Gregoriano* II 82, Hancarville *Antiquités* etc. IV 31 = Inghirami *Pitture di vasi Etr.* II 119 = *Catalogue of greek and etr. vases from the British Museum* I no. 932, Collignon *Vases d'Athènes* no. 216, Benndorf Griech. u. sicil. Vasenbilder T. VIII 2. Ausserdem findet man sprengende Kentauren häufig als Schildzeichen auf rf. Vasen.

[40]) Clarac *musée* II pl. 116 A, B. Texier *description de l'Asie mineure* II pl. 114. J. Th. Clarke *investigations at Assos.* (Boston 1882) pl. 15.

[41]) Archäol. Ztg. 1881 T. 12.

[42]) Die Kentauren der Lapithenschlacht haben vier Pferdebeine, dagegen Cheiron in dem Hochzeitszuge des Peleus und der Thetis menschliche Vorderbeine, wie sich trotz der mangelhaften Erhaltung der Vase an dieser Stelle erkennen lässt.

[43]) Clarke setzt den Tempel entschieden zu spät in das Ende des fünften Jahrhunderts.

[44]) Auch Milchhöfer (S. 53) nennt die auf den 'Inselsteinen' vorkommenden, von einer Lanze durchbohrten Thiere (vgl. Schliemann Myk. Fig. 176 S. 126) 'gleichsam das abgerissene Bild einer Jagdscene'.

[45]) S. Furtwängler Bronzef. v. Ol. S. 47, 51 und Archäol. Ztg. 1883, S. 153.

[46]) Eher möchte ich den Stein für noch etwas jünger halten, weil auf ihm der Kentaur eine deutliche Stumpfnase hat, eine Annäherung an den Silenstypus, die erst auf ziemlich späten sf. attischen Gefässen vorkommt.

[47]) Ueber die Darstellung von Fischen in der älteren Kunst s. Furtwängler Goldfund von Vettersfelde S. 27 f. Uebrigens finde

mit Milchhöfer (S. 48) annehmen, dass sie gerade den auf den Inseln gefundenen Steinen eigenthümlich sind. Denn Fische, Polypen und Hippokampen finden sich in genügender Anzahl doch auch in Mykene, und das Gebiet des griechischen Festlandes, in welchem nachweislich 'Inselsteine' gefunden worden sind, liegt der Küste nicht so fern, dass man annehmen dürfte, jene Thiere seien dort unbekannt gewesen. Zwei Delphine und einen Tintenfisch finden wir auf der Rückseite von **26** (Taf. 16,15). Die Darstellung ist ebenso wie die der Vorderseite mit dem Schnitzmesser, dessen Spuren noch sichtbar sind, in das weiche Material eingeschnitten. Beide Delphine sind wegen der Rundung des Steines in der diesen Thieren beim Schwimmen eigenthümlichen Krümmung dargestellt; stärker ist die des oberen, welcher auch dünner ist. Ihre Richtung ist dieselbe und von Details sind Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen angegeben. Den Raum unter dem zweiten füllt eine Sepia mit drei Paaren langer, seitwärts herabhängender, gerader Arme. Aehnlich sorgfältig ist die Zeichnung des auf dem Stein 14 (s. Taf. 16,6) unterhalb eines Löwen dargestellten Delphines, der diesem mit dem Bauche zugewandt ist, so dass die Krümmung seines Rückens dem unteren Rande des Steines entspricht. Die Augen sind nicht angegeben, dagegen die Kiemen mit der daran befindlichen Flosse, die Rücken- und Schwanzflossen[48]). Der Breite des Steines nach ist **27** (Quarz, oval, die eine Ecke an der Bohrung etwas verletzt, L. 0,011, Taf. 16,17) von zwei kurzen, breiten Delphinen bedeckt, deren Leib, wie wir ähnliches bei 9 sahen, mehr eingeschliffen als eingeschnitten ist. Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen sind angegeben, jedoch, anders als bei den vorigen Darstellungen, durch mehrere parallele Striche. Die Thiere sind mit den Bäuchen einander zugewandt und haben der Raumfüllung wegen entgegengesetzte Richtung. Länger sind wieder die Delphine des stark beschädigten, aber gut geschnittenen Steines **28** (Kalkspath, zwischen oval und viereckig, L. 0,019). Ausser den Kiemen sind Augen-, Schwanz- und Rückenflossen angegeben. Der Raum zwischen den einander zugewandten Bäuchen — auch hier ist die Richtung beider Fische entgegengesetzt — ist mit der leider fast unkenntlichen Darstellung eines kleineren Fisches ausgefüllt, s. 29 und Milchhöfer S. 84, Fig. 55[49]). Eine andere Fischart sehen wir auf **29** (Kalksspath, rund, Dm. ung. 0,017, Taf. 16,18). Zwar ist die Arbeit ziemlich roh, doch erkennt man am obern Rande einen Fisch mit langer Rückenflosse und stumpfem Kopf, von welchem zwei lange Auswüchse ausgehen. Am nächsten liegt es an eine Welsart[50]) zu denken, in welchem Falle jene Auswüchse die fadenartigen, dieser Fischgattung eigenthümlichen Bärte wären, doch darf man auch auf diese Einzelheiten kein zu grosses Gewicht legen. Den unteren Rand nimmt ein durch seine Krümmung sich der Rundung anschmiegender, recht nachlässig gebildeter Delphin ein, während der verhältnissmässig grosse Zwischenraum zwischen beiden Darstellungen durch einen kleinen unbestimmbaren Fisch mit langer Schnauze und einen schmalen, geraden Gegenstand ausgefüllt wird, der wohl auch einen Fisch bedeuten soll. Einen Delphin endlich trägt auch **30** (Achat, L. 0,012, Taf. 16,19), der einzige von mir hier aufgenommene Schaubertsche Skarabäus, auf welchen nicht der geringste Verdacht fremden Ursprungs fallen kann, da er ausser dem Bilde eine wohl erhaltene griechische Inschrift trägt. Zwar weist Milchhöfer[51]) für die 'Inselsteine' die Skarabäusform

ich für die Fische auf dem unteren Theile des goldenen Fisches und den Triton, welche auf den Schuppen des Fisches wie auf Wogen schwimmen, keine nähere Analogie als die Darstellung eines u. a. von Fischen und Tritonen belebten Gewässers auf einem Relief von Knjundschik bei Coste-Flandin *Monum. de Ninivé* I pl. 32.

[48]) Ganz ähnlich sind diese Details auf dem schon zu 14 herangezogenen analogen Stein bei Lajard *Vénus* pl. XIX 5.

[49]) In dem Gegenstand auf dem Stein bei Schliemann Mykene S. 126 Fig. 174, welcher oberhalb des Rückens eines antilopenähnlichen Thieres raumfüllend angebracht ist, erkenne ich gleichfalls einen Fisch mit rundem Kopfe. Da die Kiemenflossen auf beiden Seiten sichtbar sind, ist er in Oberansicht dargestellt zu denken.

[50]) Der im Nil vorkommende Zitterwels ist wohl mit Sicherheit in dem mit 9 bezeichneten Fische zu erkennen, welcher nebst anderen, ähnlich gut der Natur nachgebildeten Fischen in einem Zugnetze gefangen wird auf einem Relief bei Wilkinson *The ancient Egyptians* [2] I S. 291.

[51]) S. 42 Anm. 1.

als jünger zurück, aber es spricht nichts dagegen, dass in derselben Zeit, als Steine der runden und ovalen Gestalt geschnitten wurden, jene gefällige, offenbar durch phönikische Vermittelung aus Aegypten nach Griechenland gelangte Form nicht gerade zur Ausführung sorgfältigerer Arbeit verwandt worden sei[52]). Dafür spricht namentlich der Umstand, dass das kostbarere Material besonders häufig in dieser Form auftritt. Wie früh man seine Sprödigkeit zu überwinden verstand, das beweisen die in den Gräbern von Mykene und Menidi gefundenen Gemmen. Dann zeigt aber auch die den anderen Steinen ganz analoge Bildung des Delphines auf dem Skarabäus, dass er mit den 'Inselsteinen' in eine Kategorie zu setzen ist. Man vergleiche nur 14 und 26[53]). Die gekrümmte Gestalt, die Augen, die Kiemen, die Flossen und der Schwanz, alles ist in ganz ähnlicher Weise ausgeführt, nur auf 30 entsprechend dem höheren Werthe und der Kleinheit des Steines sorgfältiger und zierlicher. Ausserdem sind auf diesem ober- und unterhalb des Thieres Wellen durch gekrümmte Linien angedeutet (vgl. die Wellen unter dem Delphin auf Münzen von Tarent, Poole *Catal. of Greek coins in the Brit. Mus., Italy* p. 174). Doch hat der Delphin nur den Zweck, den Raum auszufüllen, welchen eine völlig decorativ angebrachte Inschrift übrig lässt[54]). Sie lautet folgendermassen: *Θέρσιός*[55]) | *εἰμι* (*ἠμι*) *σᾶμα*, | *μή με ἄν* | *οιγε*. Die Lesung ist völlig sicher[56]), da die Buchstaben trotz ihrer ausserordentlichen Zierlichkeit sehr deutlich sind und ein durch den Stein gehender Sprung sie kaum angegriffen hat. Was lehrt uns nun diese Inschrift? Zunächst dass der Stein zum Siegeln benützt wurde, denn das sagt *σᾶμα*[57]) und das Verbot des Oeffnens ganz deutlich. Es ist ja bekannt, dass die Griechen sich des Siegels sehr häufig an Stelle unseres Verschlusses bedienten. Auch die Durchbohrung des Steines, welche sicher ursprünglich ist, kann uns nicht darin beirren, dass er als Siegel diente, da eine derartige bewegliche Befestigung in der metallnen Fassung keineswegs selten ist[58]). Hierzu kommt noch, dass die Schrift erst im Abdruck rechtsläufig wird, auf dem Stein dagegen linksläufig ist, was ihrer zwar alten, aber für jene Eigenthümlichkeit doch schon zu ausgebildeten Form nicht entspricht. Weiterhin sagt uns aber die Form *σᾶμα*, dass der Künstler kein Ioner, wahrscheinlich ein Dorer war. Ferner wird man wohl sicher gehen, wenn man wegen des Ǝ, des Λ, des in seiner Richtung noch schwankenden Ƨ, der noch nicht erfolgten Differenzirung von *ε*, *η* (und *ει*) den Stein spätestens in das 5. Jahrhundert setzt[59]). Wir haben

[52]) Ich verweise nochmals auf Ross' Bemerkung a. a. O., dass die Skarabäen aus edleren Steinarten sich auf Melos in den ältesten Gräbern mit den 'Inselsteinen' zusammen gefunden hätten. Die Form des Steines habe ich abbilden lassen, weil dies bei sicher griechischen Skarabäen noch nicht geschehen ist, trotzdem sie ein wichtiges Kriterium zur Unterscheidung von den etruskischen bildet.

[53]) Noch ähnlicher ist der 'Inselstein' des British Museum no. 60.

[54]) Rein dekorative Verwendung von Inschriften finden wir auch auf den ältesten sf. Schalen und auf der Stele von Sigeion, (s. Röhl *Inscr. antiquiss.* 492 und Löschcke in den Mitth. des athen. Inst. IV S. 279 ff.).

[55]) *Θέρσις* kommt als Frauenname in einem Epitaphion der Anyte Anthol. Pal. VII 649 vor. Für unsern Stein kann man auch eine Abkürzung von *Θέρσιππος* erkennen.

[56]) Da der dritte Buchstabe der ersten Zeile unten nicht völlig geschlossen ist und der Querstrich etwas über die r. Hasta hinausgeht, so hielt ich ihn zuerst für ein *Π*, aber abgesehen von der ungewöhnlichen Namenform kommt die erste Eigenthümlichkeit auch beim *P* vor und die Verlängerung des Querstriches ist wie der scheinbar vierte, in der Abbildung etwas zu scharf angegebene Strich des Sigma der zweiten Zeile nur durch ein Abgleiten des Werkzeuges entstanden und so unbedeutend, dass sie selbst auf scharfen Abdrücken kaum zu erkennen ist.

[57]) In Sophokles Trachinierinnen (614) sagt Deianeira zu Lichas, der Herakles das vergiftete Festgewand bringen soll: *καὶ τῶνδ' ἀποίσεις σῆμ', ὃ κεῖνος εὐμαθὲς σφραγῖδος ἕρκει τῷδ' ἐπ' ὄμμα θήσεται.*

[58]) S. Cesnola *Cyprus* (engl. Ausg.) pl. 26 ff. Auch in dem schwer glaublichen Falle, dass unser Stein keine Fassung hatte, ist noch immer die Möglichkeit vorhanden, dass er an einer Schnur getragen wurde wie der allerdings viel spätere vierseitige Siegelstein aus Carneol im Berliner Antiquarium (Archäol. Ztg. 1883 Sp. 257), dessen Form der Herausgeber E. Curtius treffend als 'eine durch Abkantung des babylonischen Cylinders bewerkstelligte Umformung' bezeichnet. Auch kann ein Draht durch ihn gezogen gewesen sein wie durch den einen Cylinder in den *Antiquités du Bosphore cimmérien* pl. XVI, 5.

[59]) Diese Datirung wurde mir von Herrn Professor Kirchhoff bestätigt. Auf die einfachere Form des Theta (⊙) ist kein besonderes Gewicht zu legen, da die complicirtere bei der so sehr kleinen Schrift und an dem ungünstigen Platze in der oberen Ecke die grössten Schwierigkeiten gemacht hätte. Selbst wenn sie noch die gebräuchlichere war, musste der Künstler in

also hier, so viel ich weiss, die älteste griechische, durch andere als stilistische Kriterien zeitlich bestimmbare Gemme, und da ihre Darstellung dem Gegenstand und Stile nach dem Bilderkreis der 'Inselsteine' angehört, so sind wir im Anschluss an die über 26 gemachten[60]), uns ungefähr auf dieselbe Zeit führenden Beobachtungen mindestens zu der Folgerung berechtigt, dass jene ähnlich wie die Thongefässe mit geometrischen Verzierungen, welche ja auch manche Berührungspunkte mit ihnen haben[61]), zwar zu den ältesten Erzeugnissen griechischer Kunst gehören, dass aber diese Technik noch in verhältnissmässig späten Zeiten ausgeübt wurde. Man wird daher bei allen, auch noch so primitiven Darstellungen auf 'Inselsteinen' sich immer die Frage vorzulegen haben, ob man nicht eine minder werthvolle und desshalb in roherer Technik gearbeitete Waare vor sich hat, und Schlüsse, welche aus ihnen auf womöglich noch vorhomerische mythologische Vorstellungen gemacht werden, sind mit der äussersten Vorsicht aufzunehmen. — Als letzte Darstellung eines Seewesens führe ich **31** (Quarz, oval mit spitzen Ecken, L. 0,022, Taf. 16,20) auf. Es sind sicher, wie man namentlich im Abdruck sieht, zwei an den Stielen von Seepflanzen festgerankte, im Mittelmeer häufige und durch ihre merkwürdige Form auffallende Eier des Katzenhaies, die sogenannten Seebeutel oder Seemäuse[62]). Ihre naturgetreue Darstellung wurde durch den Umstand erleichtert, dass man die halbmondförmigen Ranken durch einen technischen Kunstgriff herstellte[63]). Da der verhältnissmässig lange Stein durch das eigentliche Bild nur theilweise ausgefüllt wird, so sind die Ecken durch mehrere verticale, mehr oder weniger tiefe Einkerbungen verziert und der sonst noch frei bleibende Raum mit Zickzackornamenten bedeckt.

Amphibien finden sich auf zwei, auch der Form nach zusammengehörigen Gemmen. Sie sind annähernd rund, aber die obere und untere Fläche ist im Gegensatz zu den auf beiden Seiten convexen Hauptformen gerade und gleichmässig dick. Es ist das eine zur Anwendung als Siegelsteine[64]) sehr geeignete Form und da **32** gerade um die Oeffnungen der Bohrung stark abgerieben ist, so ist wohl die Vermuthung berechtigt, dass dieser Stein, ähnlich wie ich von 30 annahm, in Metall gefasst war. 33 ist zu sehr abgerieben, als dass man sichere

diesem Falle die andere, vielleicht erst seit kurzer Zeit bekannt gewordene vorziehen. Aus der Buchstabenform auf den Ort der Verfertigung zu schliessen wage ich nicht, doch scheint von dieser Seite nichts entgegenzustehn, wenn man an die dorischen Inseln Thera oder Melos denkt. Unter den Schaubert'schen Abdrücken findet sich eine ganze Anzahl, deren Originale als aus Melos stammend bezeichnet werden.

[60]) Ein Steatit des British Museum no. 66 trägt eine ganz in der Technik der 'Inselsteine' ausgeführte Amphora, also eine verhältnissmässig junge Gefässform. Milchhöfer schliesst aus der Form des Gefässes, welches die Mischwesen der Gemmen 14a, b S. 48 tragen, auf ein hohes Alter derselben, indem er sie mit Vasen von Hissarlik vergleicht (S. 68 Anm. 1). Aber einmal ist die Aehnlichkeit mit diesen nicht besonders gross und dann ist die runde Form des Gefässbauches durch die eigenthümliche Technik (s. S. 346) unserer Steine bedingt.

[61]) S. Furtwängler, Mittheil. des ath. Inst. VI. S. 106 ff. und Milchhöfer A. d. K. S. 45. Ausserdem trägt Dionysos in dem Hochzeitszuge des Peleus auf der Françoisvase eine Amphora mit geometrischen Ornamenten, eine Beobachtung, welche ich Herrn Professor Robert verdanke. — Noch länger haben die Terracotten archaische Formen bewahrt, s. Brunn Ueber tektonischen Stil in den Sitzungsber. der k. bayer. Akad. 1883 S. 305 ff. und Wolters Archäol. Ztg. 1882 Sp. 292.

[62]) Diese Deutung wurde mir von Zoologen bestätigt. Dieselbe Darstellung mit Anwendung derselben Technik zeigen die Steine des British Museum 56, 57; andere Bilder wie die von 10,55 und 58 sind zwar aus denselben Linien zusammengesetzt, doch ist es leicht möglich, dass es nur willkürliche Verzierungen sind. Es wäre dann etwas Aehnliches wie die durch die litterarische Ueberlieferung (s. J. H. Krause Pyrgoteles S. 132 Anm. 1) bekannten primitiven Petschafte aus wurmstichigem Holz. Vgl. die Stempel aus gebranntem Thon bei Schliemann Ilios S. 463, 626, 768 und die Cylinder S. 463, 464, 769. Uebrigens weisen die *θριπήδεστα σφραγίδια* nicht, wie man angenommen hat, auf hohes Alterthum hin, in welchem man nicht im Stande gewesen wäre, bessere Petschafte herzustellen, sondern die Stelle in Aristophanes Thesmophoriazusen 427 ff. sagt gerade, früher wären die Thüren mit billigen Ringen versiegelt worden, jetzt aber hätten die Männer von Euripides gelernt, jene Siegel anzuwenden. Natürlich ist ein von Würmern unregelmässig zerfressenes Stück Holz schwerer nachzuahmen, als ein metallenes oder steinernes Petschaft einfacher Arbeit.

[63]) S. unten Sp. 345.

[64]) Unter den 35 Schaubertschen Steinen sind vier (10, 30, 32, 33), von denen man mit ziemlicher Sicherheit schon aus Form und Reibspuren erschliessen kann, dass sie als Petschafte benutzt wurden. Alle haben gerade Bildflächen. Doch finden sich auch unter denen mit convexen Bildflächen einige, deren Darstellung erst im Abdruck zur rechten Geltung kommt: 11, 20, 29, 31, 35. Wurden diese nun ausser als Schmuck auch zum Siegeln benutzt, oder waren die Künstler so sehr an das Schneiden von Stempeln gewöhnt, dass sie die Eigenthümlichkeiten derselben auf Schmucksteine übertrugen?

Spuren einer ehemaligen Fassung wahrnehmen könnte. 32 (Flussspath, Dm. ungef. 0,011, Taf. 16,21) trägt in seiner unteren Hälfte das für die kleinen Verhältnisse recht gut ausgeführte Bild eines auf allen Vieren kriechenden Frosches, mit geöffnetem Maule. Von Vorder- und Hinterbeinen ist je nur eines angegeben. Den Raum über ihm füllt ein Fisch mit deutlicher Angabe der Flossen. Hinter beiden Thieren befinden sich zwei kleine, undeutlich gewordene Rundungen. Viel roher ist das Bild von **33** (Flussspath, Dm. ungef. 0,014, Taf. 16,22), doch erkennt man mit ziemlicher Sicherheit eine Eidechse, ein ja auch in der korinthischen Vasenmalerei beliebtes Thier[65]). Sie ist kriechend und in Oberansicht dargestellt, so dass die vier ausgestreckten Füsse und der Schwanz das Rund in geeigneter Weise ausfüllen. Der im Profil stehende Kopf zeigt wie der des Frosches ein geöffnetes Maul. Die Ausführung ist so flüchtig, dass die Klauen der Vorderfüsse durch ganz nahe an den Rand herantretende Striche angegeben sind und ein Hinterbein etwas vom Körper absteht. Neben dem r. Hinterbein ist raumfüllend ein winkelähnliches Ornament eingeritzt.

An letzter Stelle haben wir drei Gemmen zu besprechen, welche sich in unsere Abtheilungen nicht einordnen lassen. **34** (Kalkspath, rund, Dm. ungef. 0,013, Taf. 16,23) zeigt in sehr sorgfältiger und sicher nicht sehr früh anzusetzender Arbeit den Kopf[66]) eines Wasservogels mit langem, vorn ganz wenig gebogenem Schnabel, welcher eine sich windende Schlange gepackt hat. Dieselbe bedroht mit züngelndem Rachen den Vorderkopf ihres Feindes. Die Flecken des Vogelkopfes, die Augen desselben und die Schuppen am Unterleibe der Schlange sind durch saubere Innenzeichnung angegeben. Ein Haus stellt **35** (Quarz, oval, L. 0,015, Taf. 16,24) dar. Es ruht auf zwei Pfeilern und hat einen spitzen Giebel; der Boden, auf welchem es steht, ist durch zwei Striche angedeutet. Die Seiten des Giebels schneiden, wie auf der Darstellung eines assyrischen Tempels von einem Relief von Khorsabad[67]) mit den Pfeilern ab und das Feld ist ebenso wie dort durch ein Geflecht ausgefüllt. Den links frei bleibenden Raum bedeckt die rohe Nachbildung eines Baumes, während sich rechts ein Ornament in Gestalt einer S-förmig gekrümmten Schlangenlinie befindet[68]). In dem Raum, welcher von diesem und dem Haus eingeschlossen wird, befindet sich eine ähnliche Flechtverzierung wie im Giebel, die Leere über der Schlangenlinie füllen zwei Striche aus und auch der Raum zwischen den beiden Pfeilern wird durch kleine, schräge Striche gegliedert.

Zum Schlusse füge ich noch einige Bemerkungen über die Technik der Steine hinzu, da diese im innigsten Zusammenhang mit den Darstellungen steht. Zunächst zeigt die regelmässige Form der Steine, dass sie wohl meist auf der Drehbank ihre äussere Gestalt erhielten. Wohl mag man in vielen Fällen kleine Steine benützt haben, deren Gestalt der runden oder ovalen Form schon nahe kam, doch sind so regelmässige Körper wie 3, 16, 19, 22, 25, 34 nur auf die angegebene Weise und sicher nicht durch blosses Beschleifen mit der Hand auf einem Reibsteine herzustellen. Schon dieser Umstand setzt eine verhältnissmässig hochstehende und durch lange Ausübung vervollkommnete Technik voraus. Nach der Herstellung der äusseren Form des Steines begann das Eingraben des Bildes, die

[65]) Sorgfältiger gebildet ist die Eidechse auf dem Stein des British Museum 61.

[66]) Den Kopf eines Fisches sehen wir gleichfalls auf einem runden Stein unter einem springenden Löwen mit zurückgewandtem Kopf (nach Ross Greif oder ein anderes fabelhaftes Thier) bei Ross a. o. a. O. und unter einem Delphin British Museum no. 52. Es ist bekannt, dass besonders kreisförmige Flächen das Wegfallen von einem Theile eines Gegenstandes begünstigen, wie auch die Innenbilder rf. Schalen zeigen. — Einen Raubvogel mit einer Schlange im Schnabel zeigt der Abguss des Antiquariums 7300 von einem Stein mit sogenanntem etruskischem Rande. Ueber das Vorkommen desselben Typus auf archaischen Münzen vgl. Furtwängler Goldfund von Vettersfelde S. 24.

[67]) Coste-Flandin *Monum. de Ninivé*, II pl. 141.

[68]) Man könnte auch an eine Schlange selbst denken, wie sie auf dem Innenbild einer 'kyrenaischen' Schale hinter einem Tempel raumfüllend vorkommt (Archäol. Ztg. 1881 T. 12). Doch wäre diese ornamentale Behandlung eines Thieres auf den Inselsteinen etwas ungewöhnliches. Ueber die technische Darstellung der Schlangenlinie s. Sp. 346.

eigentliche Arbeit des Lithoglyphen. Es lässt sich nun an der Hand der Ornamente und einer eingehenden Beobachtung von wiederkehrenden Motiven zeigen, dass hierbei eine Anzahl verschiedener Instrumente in Gebrauch war, welche einerseits die Arbeit erleichterten, andererseits aber auch die Gestalt der Ornamente und die Formgebung der Darstellungen bedingten. Alle nicht naturalistischen Verzierungen stehen in Zusammenhang mit diesen Instrumenten. Zunächst war es nöthig, in den häufig sehr harten Stein einzudringen und das Bild in rohen Umrissen anzulegen. Die alleinige Anwendung des Schnitzmessers wäre hierfür zu mühsam und zu zeitraubend gewesen. Welches Instrument nun angewandt wurde, darüber giebt uns ein öfters (3, 18, 22, 24) wiederkehrendes Füllmotiv in Gestalt einer runden, grösseren oder kleineren Aushöhlung Aufschluss, welche immer so regelmässig ist, dass sie nur auf mechanischem Wege hergestellt sein kann. Durch das ganze Alterthum hindurch [69]) benutzten die Gemmenschneider den heute sogenannten Knopf (*ferrum retusum* bei Plin. n. h. XXXVII 76), welcher derartige Höhlungen mit Hülfe des für unsere Steine in den meisten Fällen wohl an Stelle des Rades anzunehmenden Drillbohrers [70]) erzeugt. Wie dieselben zur Anlage des Bildes benutzt wurden, das zeigt namentlich 3. Man sieht ganz deutlich, dass in dem keineswegs spröden Serpentin dieselbe Höhlung, welche als Ornament die Leere zwischen den Füssen des Thieres ausfüllt, auch am Kopf und am Vorder- und Hintertheil des Thieres eingebohrt worden ist. Da in der rohen Darstellung keine grosse Sorgfalt auf die Verbindung dieser gewissermassen gegebenen Punkte und die Ausarbeitung mit Schnitzmesser und Meissel verwendet wurde, so erkennt man am Hintertheil und Kopfe sogar noch die beim Bohren entstandenen Drehspuren [71]). Die Anwendung eines gleichen Verfahrens lassen mit grösserer oder geringerer Deutlichkeit 2, 4, 5, 8, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 33 erkennen, doch wird mit drei oder vier durch besondere Umstände bedingten Ausnahmen kaum einer der ganzen Reihe ohne dasselbe hergestellt sein. Denn man erkennt deutlich, dass auch die Details des menschlichen Körpers [72]), wie die auf unseren Steinen besonders tief liegenden Augen (13, 16, 21, 30, 34; Lajard *Mithra* XXIV 22; *Rev. archéol.* 1874 pl. XII 2, 5, 1878 pl. XX 5, 7; Ross a. a. O. 2; Milchhöfer S. 55 Fig. 44a, c, d, S. 68 Fig. 46a, b, S. 78 Fig. 50, S. 80 Fig. 51, S. 83 Fig. 53, 54a—c, S. 84 Fig. 55, S. 86 Fig. 56a; E. Curtius Wappengebrauch und Wappenstil S. 111; Kuppelgrab bei Menidi, Vignette des Titelblattes, T. VI. 1 3—6; Schliemann Mykenä S. 409, Fig. 531 [73]), die Klauen und Hufe (16, 18, 22; Lajard *Mithra* XXIV 22; *Rev. archéol.* 1874 pl. XII 4; Milchhöfer S. 55 Fig. 44a, c, S. 80 Fig. 51, S. 82 Fig. 54c; Curtius a. a. O.; Menidi T. VI 3), die Gelenke (16, 21; *Rev. archéol.* 1874 pl. IV 44; Milchhöfer S. 55 Fig. 44b, S. 68 Fig. 46a, S. 78 Fig. 50, S. 82 Fig. 54c; Curtius a. a. O.; Menidi T. VI

[69]) Bekannt sind die rohen Steine orientalischer, griechischer und etruskischer Kunst, welche oft ganz aus derartigen neben einander gesetzten Höhlungen bestehen.

[70]) *Τρύπανον* bei Homer, s. Blümner, Terminologie und Technologie II 224 ff. und Heydemann Archäol. Ztg. 1872 S. 37 f.

[71]) In der Vertiefung, welche die beiden am Vorder- und Hintertheil angebrachten Höhlungen verbindet, ist eine eingeritzte Linie gleichfalls nicht weggearbeitet, welche bei der Anlage jener mit dem Schnitzmesser gezogen worden war. Zur Veranschaulichung des ganzen Verfahrens diene die nebenstehende Abbildung von 3, welcher der vertiefte Stein selbst, nicht wie bei den übrigen der Abdruck zu Grunde gelegt ist. Zuerst wurden die drei Höhlungen an Kopf, Vorder- und Hinterleib eingebohrt, dann Hals, Bauch und Kopf mit dem oben runden Meissel und dem Schnitzmesser ausgearbeitet, mit letzterem auch die Hörner und Füsse eingerissen und zuletzt die Füllornamente (die Zweige wieder mit dem Schnitzmesser, die Bohrung zwischen den Beinen mit dem Knopf) hergestellt. Eine sehr ähnliche Darstellung, bei welcher die Technik gleich gut erkennbar ist, zeigt der Berliner Abguss no. 3146 eines dunkelrothen Jaspis aus Mykene.



[72]) Da für diese Einzelbeobachtung die Schaubert'schen Steine nicht ausreichen würden, so ziehe ich auch das veröffentlichte Material heran.

[73]) Ich halte auch für Fig. 46a bei Milchhöfer S. 68 an dieser Deutung (Archäol. Ztg. 1883 Sp. 176) fest, trotzdem Milchhöfer (Sp. 253 Anm. 9) ein 'Bohrloch' erkennt, 'welches zwischen den Kiefern stehen geblieben ist'. Wie ist das möglich, da doch die Kiefern selbst vertieft gearbeitet sind und die Darstellung durch ein zwischen denselben angebrachtes Bohrloch nur undeutlich würde? Ist etwa das ähnlich gebildete Auge auch nur ein stehen gebliebenes Bohrloch? Dem von mir a. a. O. angeführten Beispiele füge ich noch Lajard *Mithra* XXXIV 14 und Tassie-Raspe *Catalogue* pl. XI 659 (ovaler Chalcedon des Brit. Mus.) hinzu.

3, 4), die umschnürten Kopfhaare (22; *Rev. archéol.* 1874 pl. IV 44; Milchhöfer S. 82 Fig. 54c), die weiblichen Brüste (Milchhöfer S. 86 Fig. 56a; Arch. Ztg. 1883 Sp. 169), die Quasten an den Schwänzen (12, 13, 21, 22; Menidi Vignette, T. VI. 3), die Spitzen der Schnauzen und die Fangzähne (18, Lajard *Mithra* XXIV 22; *Rev. archéol.* 1874 pl. XII 2, 4, 1878 pl. XX 4; Milchhöfer S. 55 Fig. 44a, c, S. 68 Fig. 46a, S. 78 Fig. 50, S. 82 Fig. 53, 54a—c) u. a. m. auf jene Weise angegeben oder angelegt sind[74]). Ja sogar ganze Flächen werden ähnlich wie die bekannten in dieser Technik ausgeführten Gemmen[75]) auf diese Weise zusammengesetzt (*Rev. archéol.* 1874 pl. XI 3; Milchhöfer S. 84 Fig. 55). Dann entstehen auch einige Füllornamente durch Zusammensetzung dieser Bohrungen: durch Aneinanderreihen einer Anzahl derselben eine perlenschnurähnliche Vertiefung, welche besonders als Randdecoration dient (22; Schliemann Myk. S. 233 Fig. 315; S. 409 Fig. 531[76]), und durch Verbindung von zwei Bohrungen durch eine gerade oder gekrümmte Linie Ornamente, welche einer Hantel (Milchhöfer S. 78 Fig. 50, S. 82 Fig. 54c) oder einem Halbmond mit abgerundeten Ecken (22) ähneln. Nur eine Erweiterung der runden Vertiefung ist das sternförmige Ornament (Milchhöfer S. 55 Fig. 44c; Kuppelgrab bei Menidi, Vignette).

Die weitere Ausführung des Bildes erfolgt mit dem Schnitzmesser oder dem Meissel. Von diesen Instrumenten hängen wieder die aus geraden Linien sich zusammensetzenden Verzierungen ab. So wird die gerade Linie, bald einfach bald doppelt, hauptsächlich zur Angabe des Bodens benützt (13, 19, 20, 35). Dieselbe wird aber auf den ovalen Steinen, wenn auch manchmal der starken Rundung des Steines entsprechend in etwas gekrümmter Gestalt, zur Umrahmung der durchbohrten und schwer durch die eigentliche Darstellung auszufüllenden Ecken verwendet (11, 22, 33). Zu diesem Zwecke sind natürlich mehrere parallele Linien nöthig, von denen bisweilen eine durch grössere Stärke hervortritt. Wird ferner die gerade Linie durch kleine an ihr angebrachte Einkerbungen gegliedert, so entsteht ein einer Säge ähnliches Ornament (17,20), welches man gleichfalls als Angabe des Bodens mit den kleinen Einritzungen nach unten findet. In einem Falle (10) sehen wir diese Figur als selbständiges Bild mit einer zweiten sich an die kleinen Striche anlegenden Linie verbunden. So entsteht die Gestalt einer Leiter, welche wieder mit dem Schachbrettmuster der geometrischen Gefässe verwandt ist. Von da ist nur ein Schritt zu dem beliebten Füllmotiv des einseitig (3, 7, 12) oder doppelseitig (4, 7, 8, 13) belaubten Zweiges, indem die Querstriche bald auf einer, bald auf beiden Seiten schräg angelegt werden. Ferner sind hierher das Kreuz auf 9 und das Zickzack- und Flechtornament auf 31 und 35 zu ziehen.

Ein Instrument mit gekrümmter Schneide (wohl ein Meissel) lässt sich endlich auf 31 und 35 nachweisen. Die Schlangenlinie auf 35[77]) besteht aus zwei völlig gleichen, scharf und sicher in den harten Stein eingegrabenen Halbmonden, welche durch eine viel schwächere und weniger exact gezogene Linie verbunden sind. In ähnlicher Weise sind die Ranken der Haifischeier eingegraben, welche sich ebenfalls durch die Schärfe ihrer Zeichnung vor ihrer unbestimmter gehaltenen Umgebung auszeichnen. Offenbar wurde die abgerundete Spitze des

[74]) Oefters findet man in dem Auge noch einen Punkt oder dasselbe von einem Kreise umzogen, die den Klauen zu Grunde liegenden Rundungen weiter ausgearbeitet und die Gelenke der Flügel durch eine Spirale oder ähnliche Verzierung belebt (s. Anm. 32), doch ist die ursprüngliche Gestalt der Aushöhlung immer noch zu erkennen.

[75]) *Impronte gemmarie* I 18—20, 30—32, III 21, 22—26.

[76]) Ich bemerke, dass in der Schliemann'schen Abbildung, welche die doppelte Grösse des Originals hat, die Zwischenräume zwischen den einzelnen Runden viel zu gross erscheinen. Aehnlich sind die Randdecorationen Fig. 334, 335 (S. 259), Archäol. Ztg. 1883 S. 69, in welchem letzteren Fall Milchhöfer in der Reihe von Löwenmasken eine Beziehung auf Rhea erkennt. Sie kommen doch auch auf Myk. 531 (S. 409) zusammen mit Kuh- und Stierköpfen und einer von ihm selbst S. 137 Anm. 1 erwähnten kretischen Gemme einfach ornamental vor.

[77]) Völlig dieselbe Verzierung zeigt no. 7780 der Abgusssammlung des Antiquarium. Den Halbmond finden wir auf den schon oben Anm. 62 erwähnten Steinen des British Museum, zu denen noch die Berliner Gemmen 7582 und die Abdrücke 7778, 7782, 7785, 7787 hinzuzuziehen sind, welche alle aus Kreta oder (7582) von den Inseln stammen sollen.

Meissels senkrecht auf den Stein aufgesetzt und in ihn hineingestossen[78]), so dass die Form derselben ihm noch heute eingeprägt ist. Häufiger mag jedoch dasselbe Instrument zum Aushöhlen benützt worden sein. Auf diese Weise sind wohl die Leiber der meisten Thiere ausgearbeitet worden.

Berlin. Otto Rossbach.

[78]) Eine Analogie zu diesem schablonenähnlichen Verfahren bieten die in Holz, Horn und Elfenbein sicher mit einem besonderem Werkzeug eingegrabenen Kreise mit Mittelpunkt (s. z. B. Schliemann Mykenä Fig. 127 S. 86, Ilios Fig. 540, 541 S. 476, auch als Auge eines hockenden Schweines, welches als Messergriff diente, Fig. 517 S. 472). Auch auf der sehr alten olympischen Erztafel, welche die Bestimmungen über die Symmachie der Eleer und Euaöer enthält (Röhl *I. A.* 110), sind das ○ und der Punkt mit Schablonen eingegraben.

DIE GIEBELGRUPPEN DES ZEUSTEMPELS IN OLYMPIA

UND DIE ROTHFIGURIGEN VASEN.

(Tafel 17. 18.)

Es ist erfreulich, dass jetzt von mehreren Seiten ernsthaftere Versuche gemacht werden, den Giebelwerken des Zeustempels ihre Stelle in der Kunstgeschichte zu geben, und je verschiedener die Wege sind, die man einschlägt, um so mehr ist zu hoffen, dass allmählich eine Lösung des Problems erfolge, von der niemand mehr zweifelt, dass sie für die Kunstgeschichte des fünften Jahrhunderts von durchgreifender Bedeutung sei.

Meine Aufgabe war es, das Material für eine wissenschaftliche Behandlung vorzubereiten; denn Werke, die bestimmt waren als ein grosses Ganze zu wirken, können nur im Zusammenhang beurtheilt werden. Nachdem ich also den Ostgiebel in der nach meiner Ueberzeugung richtigen Weise veröffentlicht und für Vervielfältigung der Giebelmodelle Sorge getragen hatte, versuchte ich die während der mehrjährigen Wiederherstellungsarbeit gemachten Beobachtungen zusammenzustellen, um der kunstgeschichtlichen Würdigung eine festere Basis zu schaffen (Sitzungsbericht der k. Akademie der Wissensch. 1883 S. 115).

Vier Punkte waren es, welche einer besonderen Beachtung würdig erschienen. Erstens das Gesetz der Responsion, wie es hier an Werken der klassischen Zeit genauer als bisher beobachtet werden konnte, und zwar sowohl das Gesetz strenger Entsprechung, welches in beiden Giebelfeldern herrscht, als auch die Lockerung des Princips durch ein Streben nach Freiheit, welche das starre Gesetz überall durchbricht, ohne es aufzuheben. Zweitens die besonderen Bedingungen der Giebelplastik und die auf tiefe Unteransicht berechneten Stilformen in der Haltung des Kopfes, in der verschiedenen Behandlung zweier Kopfseiten, in der flachen Bearbeitung des Unterleibes, in der Fussstellung, Armhebung u. s. w. Drittens wurde auf die Uebereinstimmung der plastischen Motive mit gleichzeitigen Werken der Malerei hingewiesen, und viertens auf die Ungleichartigkeit des Stils, welche theils aus der Verschiedenheit der ausführenden Künstler, theils aus der gährenden Entwickelung der Kunst während der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu erklären ist.

Zum dritten Punkte habe ich weitere Nachweisungen versprochen, um die Uebereinstimmung der Giebelbildwerke mit rothfigurigen Vasenmalereien zu zeigen, und stelle nun auf Taf. 17 zwei Proben dieser Art zusammen, welche mir zu diesem Zwecke besonders geeignet zu sein scheinen. Es sind zwei Vasenbruchstücke aus unserem Museum, zwei Scenen aus dem Kentaurenkampfe.

In dem oberen Bruchstück sehen wir einen Mann mitten im Kampfgetümmel ruhig einher-

schreiten; er ist durch ein buntgesticktes Prachtgewand ausgezeichnet, dem Dionysos auf der attischen Vase, die in der archäologischen Zeitung XXXI T. 14 dargestellt ist, auffallend ähnlich. Er erscheint als ein Mann mit dunklem Haar und bartlos; doch erkennt man noch am Kinn die Flocken des Bartes, welcher mit weisser Farbe aufgetragen war, die *ἄνθεα γήρaος*, wie Erinna sagt; er war ein *ἠνθισμένος* gleich dem greisen Pädagogen in Sophokles' Elektra; ebenso war einst auch der Kopf mit Weiss überzogen [1]). Die Kennzeichen des Greisenalters waren ihm wie eine Verkleidung hinzugefügt. Man wird in dieser würdevollen Gestalt den Vater der Braut, bei deren Hochzeit der Streit sich entspann, König Atrax, zu erkennen haben. Rechts und links von ihm ist der Kampf in vollem Gange. Zur Rechten sieht man das Bein eines lebhaft vorschreitenden Lapithen, von dem noch ein spitzer Ellenbogen sichtbar ist. Bei dem Kampfe, in welchem er begriffen ist, scheint ein langes, stangenartiges Metallgeräth als Waffe gedient zu haben, von dem man ein Stück quer vor der Brust des Königs in horizontaler Lage sieht. Links ist der in gleicher Ausfallstellung vorschreitende Jüngling fast vollkommen erhalten. Der Kranz im Haar verräth den beim Festschmaus plötzlich entflammten Kampf. Mit hoch gehobenen Armen schwingt er das Opferbeil wider seinen Gegner, während ein anderer Kentaur, dessen Schweif nebst einem Theile des Rückens noch übrig ist, unter ihm am Boden liegt.

Neben dieser Heroengestalt habe ich in Umrisslinien den Peirithoos des Westgiebels zeichnen lassen, um die volle Uebereinstimmung anschaulich zu machen. Die geringen Abweichungen sind in den Raumverhältnissen begründet. Denn im Vasenbilde konnten die Unterarme weit über die Höhe der Ellenbogen hinauf gehen, während der Giebelrahmen eine andere Haltung verlangte. Hier wird der Kopf von der linken Hand nur wenig überragt, während die Rechte in halber Kopfhöhe bleibt und die Axt unter die Schulterhöhe hinabreicht. Diese von den räumlichen Bedingungen geforderte Darstellung war für die plastische Ausführung die entschieden günstigere, weil so bei beiden Helden der Kopf höher und freier vortritt. Eine weitere Uebereinstimmung zwischen Vasenbild und Giebel besteht darin, dass die Stellungen der beiden nach rechts und nach links ausschreitenden Helden einander genau entsprechen. Das Streben nach symmetrischer Responsion war ja auch für den strengeren Stil der rothfigurigen Vasen durchaus charakteristisch [2]); die Verschiedenheit liegt aber darin, dass im Giebel das Vordringen der Lapithen auf beiden Seiten die Rettung einer bedrängten Frau zum Zwecke hat, während auf der Vase, wie die in Ueberresten erkennbaren Geräthe zeigen, die angegriffenen Kentauren keine Frauen gepackt hielten. Der Bildhauer suchte also innerhalb des scharf und knapp umgränzten Raums, wie es seine Aufgabe war, die prägnantesten Momente des Kampfes in geschlossenen Gruppen zusammmenzufassen, der Maler aber, dem freie Flächen zu Gebote standen, liess die Gruppen in grösserer Breite auseinander treten.

Eine andere Kampfgruppe, nicht minder lehrreich, befindet sich auf einem zweiten Bruchstück derselben Vase, das auf der unteren Hälfte der Tafel abgebildet ist.

Eine Frau wird von zwei Seiten angegriffen. Im Rücken naht ein Kentaur, von dem nur die rechte Hand erhalten ist, die einen Baumstamm als Waffe trägt. Das Gesicht der Frau ist nach der entgegengesetzten Seite abgewendet, um sich eines von links andringenden Kentauren zu erwehren. Hier war also eine Gruppe, ganz entsprechend der des Westgiebels, welche, nach dem Grüttnerschen Giebelmodelle ergänzt, darüber im Umrisse gezeichnet ist. Es ist die Peirithoosgruppe, in welcher der Kopf der Braut nach dem entsprechenden Frauenkopfe der Theseusgruppe wiederhergestellt worden ist. Die Wendung sowie die Senkung des Kopfes ist so wie sie Grüttner modellirt hat durch die vorhandenen Ueberreste des Nackens zweiffellos gegeben.

Auf dem Vasenbilde ist der Kopf mehr im Profil und die Armhaltung weniger steil. Sonst stimmen die Gruppen vollkommen. Hier wie dort

[1]) Ich verdanke den Nachweis dieser fast ganz verschwundenen Spur Herrn Dr. A. Furtwängler.

[2]) Vergl. Sitzungsbericht S. 785.

dieselbe Kopfbekleidung mit dem Haubenbande, unter dem die Locke über die Schläfe vorquillt. Hier wie dort dasselbe Motiv energischer Abwehr mit beiden Armen und dabei dieselbe Ruhe des Antlitzes, dessen regelmässige Schönheit durch kein Zeichen von Angst und Schrecken entstellt ist. Der Kopf des Kentauren, den die Frau von sich fortdrängt, war ohne Zweifel auch auf der Vase in Vorderansicht dargestellt, um das wüste Barthaar der Thiermenschen (der φῆρες λαχνήεντες) und das rohe Gesicht in voller Breite zu geben. Diesselbe Gruppirung mit der Frau in Profil und dem Kentaurenkopf von vorn wiederholt sich genau auf anderen Vasen desselben Stils, so namentlich auf der rothfigurigen Vase, welche die von Kentauren überfallene Iris darstellt (*Hellenic studies* Pl. III). Auch hier finden wir dieselbe Frauentracht, dieselbe Ruhe der Frauen, dieselbe symmetrische Anordnung, auch die Pferdeohren der Kentauren wie im Westgiebel.

Auf der folgenden Tafel erscheint, zum ersten Male genau gezeichnet, die Wiener Kentaurenvase. Es ist eine freiere Darstellung desselben Gegenstandes. Die symmetrische Anordnung, das Kennzeichen des strengeren Stils, ist nicht aufgegeben, aber bei einer mehr friesartigen Composition sehr gelockert. Es fehlt aber nicht an mancherlei auch für die Giebelgruppen lehrreichen Vergleichungspunkten. Ueber den Zustand der Vase verweise ich auf die genauen Angaben des Herrn Dr. Robert Schneider, dessen gütiger Vermittelung wir auch die Zeichnung verdanken[3]).

Die ganze Darstellung ist in freie Gruppen aufgelöst; Personal und Scenerie sind wesentlich verändert. Neu sind die Säulen links und rechts am Ende, neu die Thüre (der Eingang zum Palast des Atrax), in welche eine der Frauen sich flüchtet, neu der Altar vor derselben, neu die Figur des Knaben neben dem umgestülpten Weinkruge, erschrekt davon eilend. Es ist offenbar der Mundschenk des Festes,

[3]) Aus dem Schreiben von Herrn Dr. Schneider theilen wir folgendes mit:

„1. (Von links nach rechts gezählt.) Pirithoos: ergänzt ist die Schwertscheide von der Parirstange an bis wo sie sich schilfblattförmig verbreitert. Die Inschrift sehr verblasst. — 2. Jüngling mit der brennenden Fackel: ergänzt Lippen und Kinn, Ferse, Sohle und Rist des r. Fusses, l. Unterschenkel grösstentheils und mit der Fusswurzel, Daumen der l. Hand. Ueber und unter der Kopfbinde einige weiss aufgesetzte Punkte. Die Flamme ist kirschroth. — 3. Kentaur: der l. Vorderarm (ohne Hand) und Theile der Pferdebeine nachgebessert. Die weisse Farbe der Kopfbinde ist abgefallen, das aus der Wunde fliessende Blut ist kirschroth. — 4. Knieender Lapithe: die Zeichnung des Rückens nachgebessert; unterer Theil des l. Unterschenkels und l. Fuss mit Ausnahme der Zehen und des Knöchels sind ergänzt. Der aufgelöste Kranz im Haare sehr verblasst. — 5. Lapithe mit dem umgekehrten Kandelaber (bei Laborde ein Dreizack): die Tänie ist kirschroth. — 6. Kentaur: nachgefahren sind beträchtliche Theile des Umrisses, übel ergänzt die Vorderbeine. — 7. Gegner von 6: ergänzt l. Unterschenkel, einige Faltenzüge des denselben umhüllenden Gewandes, Ferse des l. Fusses. Vom Kranze hat sich die weisse Farbe losgelöst, an dem Kranze über dem r. liegenden Polster aber ist ein weisser Farbenrest erhalten. — 8. Bärtiger Lapithe: ergänzt die l. Brust, Ellenbogen des r. Armes, fast das ganze r. Bein, l. Vorderfuss, Falten im Gewande. Der Kranz ist kirschroth. — 9. Kentaur: ergänzt Daumenballen der r. Hand, Conturen der Arme zum kleineren, der Pferdebeine zum grösseren Theile, Zipfel der Tänie. Dieselbe war weiss; das aus den Wunden spritzende Blut ist kirschroth, sowie die Streifen und Punkte des an der Säule liegenden Polsters. — 10. Junger Lapithe: ergänzt Mund und Kinn und zum Theil l. Bein und l. Fuss. An der Tänie Rest weisser Farbe. — 11. Der Mundrand des zerbrochenen Kraters ist ergänzt, der ausfliessende Wein kirschroth. Die Tänie des fliehenden Schenken ist weiss. — 12. Lapithe: Faltenzüge seines Schurzes sind nachgefahren. Der verblasste Kranz im Haare war kirschroth, an der Fackel (Keule?) klebt ziemlich dicke kirschrothe Farbe. — 13. Kentaur: das Gesicht abgestossen, der Kranz gelb-weiss. — 14. Fliehende Frau: das Auge ergänzt, das Haar sehr verblasst. Flamme des Altars kirschroth. — 15. Frau im Verstecke: ergänzt einige Falten ihres Gewandes.

Die Provenienz des Gefässes ist nicht ermittelt. Es gehörte zu jenen Vasen, die Karl VI. um 1730 in Augsburg angekauft und Josef II. 1787 im Tausche gegen zwei Gemälde dem Grafen Lamberg überlassen hatte (vgl. Mosel Geschichte der Hofbibliothek S. 191). Mit der Sammlung des letzteren kehrte es in den kaiserlichen Besitz zurück. Die ersten Abbildungen veröffentlichten Passeri *pict. etr. in vasc.* (1767) I 11 und 12 mit der Unterschrift: „In Museo Caesareo“ und d'Hancarville *antiq. etr. gr. et rom.* (1766) III 81 der Neapler Folio-Ausgabe = III 69 der Pariser Octavausgabe. Der erstere giebt die ganze Vase von zwei Seiten, der letztere den oberen Bildstreifen aufgerollt. Er lässt alle jene Figuren aus, die in Passeri's Abbildungen nicht zum Vorschein kommen können und hat demnach offenbar seine Tafel nach denselben gefertigt. Nicht um vieles besser sind die Abbildungen bei Laborde I 25. 26 (= Inghirami *vasi fitt.* 91 ff.). — Nebst den Beziehungen zum Westgiebel von Olympia und zum Friese von Phigalia (vgl. die zum Altar flüchtenden Frauen) zeigt das Bild auch in der Composition und in einigen anderen Zügen, so in der Andeutung des gedeckten Raumes durch dorische Säulen, des gestörten Festmahls durch den fliehenden Mundschenken u. A. unverkennbare Verwandtschaft mit der Darstellung des Freiermordes vom Heroon von Gjölbaschi.“

und sein Auftreten belehrt uns über den *παῖς ὡραῖος* der Westgiebelgruppe, der sicherlich dieselbe Bedeutung hat. Die Kentauren erscheinen hier als Festgenossen, alle bekränzt; das Festlokal ist durch Pfühle und Teppiche gekennzeichnet, sie entsprechen den Kissen im Westgiebel, die den Sklavinnen als Unterlage dienen.

Auch hier finden wir die zwei einander entsprechenden Vorkämpfer wieder mit ihren hoch über den Kopf gehobenen Händen, aber sie sind weit auseinandergerückt und sie schwingen nicht Aexte in ihren Händen, sondern brennende Fackeln, wenn dieselben sicher sind. Sie sind auch nicht die Protaganisten wie im Giebelfelde Theseus und Peirithoos, sondern namenlose Lapithen, während Peirithoos selbst, der einzige durch den beigeschriebenen Namen Ausgezeichnete, ganz allein dargestellt ist, mit dem über den linken Arm geworfenen Mantel, das Schwert in der Rechten. Indessen ist die Waffe auch hier unsicher und es ist gegen die ältere Ueberlieferung, dass beim Hochzeitsmahle mit wirklichen Waffen gestritten wird.

Auf der von Heydemann herausgegebenen Vase aus Chiusi[4]) ist der Kampf in so flüchtiger Weise dargestellt, dass das Bild im Ganzen wenig Aehnlichkeit mit den Werken der Tempelplastik hat. Indessen fehlt es auch hier nicht an merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Westgiebel. Aus ihm können wir jetzt die vornüber am Boden liegende Frau, bei der man an Hippodameia gedacht hatte, richtig verstehen; hier finden wir dieselben Kampfmotive, dasselbe Würgen und Bartzausen und dieselbe Darstellung der Kentaurenleiber. Auch ist bei dem Kentauren, dessen Hals der Lapithe umklammert hält, der Bart gleichfalls in voller Breite dargestellt, obwohl der Kopf in Profil zu denken ist.

Bei der Münchener Trinkschale (no. 368), die nächstens veröffentlicht werden wird, sind die vom Hochzeitsmahle hergenommenen Motive aufgegeben. Hier wird mit Schwertern und Lanzen gekämpft. Ein Schwertkampf kommt ja auch in der letzten Giebelgruppe rechts vor, und zwar findet sich hier auch, wie auf der Trinkschale, die Darstellungsweise, dass die Waffe, — im Giebel das Schwert, im Bilde der Speer — in den Leib des Kentauren eingebohrt, an einer anderen Stelle wieder herauskommt.

Da die ganze Reihe von Darstellungen der Kentaurenschlacht jetzt erst im Zusammenhange bekannt und zusammengestellt wird, bleibt es billig späterer Zeit vorbehalten, das Gesammtresultat zu ziehen, welches sich aus der Vergleichung der Vasenbilder unter einander und mit den Sculpturen ergiebt. Schon jetzt erkennt man deutlich die allmählige Fortbildung aus symmetrisch geordneten Gruppen zu freieren Compositionen, welche die strengere Zucht lockern und die Darstellung in losere Gruppen auflösen.

O. Jahn hat die parallele Entwickelung des Vasenstils und der monumentalen Plastik schon treffend beleuchtet[5]). Beide Gattungen sind aber nicht ohne wechselseitigen Einfluss neben einander hergegangen. Während Holzschnitzer und Bildhauer an ihren Stoff gebunden waren, konnte der Zeichner freier componiren; er wagte neue Stellungen, neue Gruppenmotive, welche für die Plastik vorbildlich wurden. Gewisse Typen tauchen immer zahlreicher in den rothfigurigen Vasengemälden auf, wie namentlich die vorschreitende Angriffsstellung mit den hoch über den Kopf zurückgebogenen Armen, welche das Schwert fassen, das tief über den Rücken hinabreicht[6]). Es sind Stellungen der lebendigsten Energie ohne die krampfhafte Uebertreibung des schwarzfigurigen Stils, vielmehr mit edlem Anstande verbunden. Solche Stellungen sind gewiss aus der Megalographie in die Vasenmalerei und in die Plastik übergegangen und sie sind in Attika zu Hause.

Auf der Schale des britischen Museums, welche die Theseusthaten darstellt[7]), finden wir den Heros einmal mit beiden Händen, einmal mit einer Hand ausholend, ebenso wie Theseus und Peirithoos im Westgiebel, und die beiden Figuren, welche Theseus vorstellen, sind ebenso symmetrisch einander gegen-

[4]) Heydemann, Mittheilungen aus den Antikensammlungen von Ober- und Mittelitalien. Halle 1874 T. 3. Vgl. S. 86.

[5]) Münchener Vasencatalog S. LXXI.

[6]) Vgl. *Vasi dipinti rinvenuti in Cuma* T. VIII.

[7]) *Hellenic Studies* T. X.

über gestellt, wie Peirithoos und Theseus im Giebelfelde des Alkamenes.

Wenn man sich die Frage vorlegt, wohin die Blicke sich richten mussten, wenn man im vierten Decennium des fünften Jahrhunderts den Zeustempel von Olympia so würdig wie möglich mit plastischen Werken ausstatten wollte, so muss man der Stellung eingedenk sein, welche Athen seit Anfang des Jahrhunderts im geistigen Leben der Hellenen hatte. Es war unter den Städten von Hellas eine Grossstadt, wie Pindar sie schon 490 nennt (*αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι*), ein Vorbild hellenischer Humanität und weiser Rechtsordnung, ein Centrum jeglicher Tüchtigkeit und Bildung, auch in den Künsten vorangehend, welche vorzugsweise im Peloponnes ihre Entwickelung gefunden hatten. 'Auch des Ringkampfes Lehrmeister' sagt Pindar (Nem. V. 49) 'muss man sich aus Athen zu verschaffen suchen.' Was aber die bildende Kunst betrifft, so waren, wie derselbe Dichter bezeugt, alle Städte erfüllt von dem Ruhm der Erechthiden, welche dem Apollon in Delphi sein Haus so schauwürdig hergestellt hätten. Und auch in Delphi war der Tempelbau das Werk eines peloponnesischen Meisters, und den Alkmäoniden gebührt dabei nur der Ruhm hochherziger Freigebigkeit; die plastische Ausstattung stammte von Künstlern Athens. Diese Künstler waren aber nicht der Schule des Pheidias angehörig, sondern, wie genau bezeugt wird, aus älteren Schulen. Praxias war des Kalamis Schüler, Androsthenes des Eukadmos. Wir sind also nicht berechtigt, die massgebende und über die Grenzen von Athen hinausgehende Bedeutung attischer Bildhauer von der Wirksamkeit des Pheidias abhängig zu machen.

Im Anfang des fünften Jahrhunderts war in Athen der Gegensatz zwischen Hellenen und Barbaren zum vollen Bewusstsein gekommen und hatte zu künstlerischem Ausdrucke gedrängt. Die attischen Darstellungen der Amazonen- und Kentaurenkämpfe sind, wie Sidney Colvin sagt, die Nachklänge von Marathon und Salamis. Bei den Athenern sind unter Einwirkung polygnotischer Kunst die Bilder des Kampfes durch ethische Motive veredelt, indem die Heroen Athens für Gastrecht und Frauenehre ihr Leben einsetzen. Wie populär und einheimisch bei den Athenern die Peirithooshochzeit geworden ist, geht schon daraus hervor, dass auch in den Hochreliefs des Parthenon die Kentauren Weinfässer schleudern. Auf diese und andere Uebereinstimmung zwischen den Parthenonmetopen und Vasenbildern ist mit vollem Recht schon mehrfach hingewiesen worden[8]), und nachdem auf gleichzeitigen Vasen attischer Kunst Gruppen nachgewiesen sind, welche denen des Westgiebels so genau entsprechen, dass eine gemeinsame Schultradition nicht wohl in Abrede gestellt werden kann, sollte ich glauben, dass über Stil und Herkunft der Composition des Westgiebels nicht mehr gezweifelt werden kann.

Gewiss war Olympia ein Ort, wo sehr verschiedenartige Einflüsse sich begegnen konnten, zumal wenn einheimische Werkmeister an der Ausführung betheiligt waren, wie ich meinerseits nie habe bezweifeln können. Grossgriechische und sicilische Technik ist in der Bauweise nachgewiesen; in der Plastik kennen wir Grossgriechenland nur empfangend. Wir kennen Pythagoras als eingewanderten Samier (Arch. Zeitung XXXVI S. 82), und es ist der Versuch gemacht worden, den von ihm mitgebrachten Ionismus in einem kleinen Denkmal Campaniens nachzuweisen, welches nach epigraphischen Kennzeichen in den Anfang der siebziger Olympiaden gehört (Arch. Ztg. XXXVIII T. 6 S. 31). Des Pythagoras Namen mit dem capitolinischen Dornauszieher in Verbindung zu setzen, scheint mir einstweilen noch etwas gewagt zu sein, und so belehrend und dankenswerth die Zusammenstellung des Apollokopfes vom Westgiebel mit dem des sogenannten *spinario* ist, so ergiebt sich doch aus der unläugbaren Stilverwandtschaft noch kein Schulzusammenhang, und den Erzknaben zum Anknüpfungspunkte kunstgeschichtlicher Schlüsse zu machen erscheint mir bedenklich, weil er einstweilen noch heimathlos ist und in Betreff seiner Datirung die Urtheile der Gelehrten um Jahrhunderte auseinandergehen.

[8]) Heydemann a. a. O. S. 86.

Für Kopfstudien bieten die Giebel von Olympia das reichste Material. Es herrscht aber in der Kopfbildung eine grosse Mannigfaltigkeit und nirgends tritt uns etwas Schablonenartiges entgegen. Es giebt Köpfe von viereckiger Form, ähnlich wie der des Atrax auf unserer Vasenscherbe (Taf. 17, 1); dahin gehört der Kopf des sitzenden Alten im Ostgiebel und seines Gegenbildes, die Köpfe der Sterope und ihrer Tochter. Breiter sind die Köpfe des Apollon, des Peirithoos und des jüngeren Lapithen; nach unten zugespitzt die Köpfe der Nymphen und Sklavinnen. Die idealste und vornehmste, auch in Athen allmählich durchdringende Form ist die des Ovals, wie es bei der von Theseus vertheidigten Lapithin in dem schönsten Exemplar vorhanden ist. Vom archaischen Stil ist die starke Einbiegung des Hinterkopfes am längsten übrig geblieben, sowie die Hochstellung der Ohren. Beide Stilformen dienen dazu, Hals und Nacken höher emporragen zu lassen. Am normalsten und stilistisch vollendetsten ist der Kopf der Nike des Paionios, an der auch das Ohr an seiner richtigen Stelle sitzt.

In der Behandlung des Gesichts zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen den Giebeln. Vergleichen wir z. B. den Peirithooskopf mit dem des Pelops, so ist jener ungleich leerer und schematischer, dieser ungleich feiner modellirt, indem selbst das Weiche des Fleisches anzudeuten versucht worden ist.

Man hat ganz neuerdings bei Ausstattung von Hausfronten mit hoch angebrachten Friesen Erfahrungen gemacht, welche für die Beurtheilung antiker Werke lehrreich sind. Die ausführenden Künstler haben sich überzeugt, dass die feinere Modellirung solcher Bildtafeln nicht nur wirkungslos sei, sondern dass sie auch den Eindruck beeinträchtige; man hat sich selbst veranlasst gesehen, sie von Neuem zu überarbeiten und nur die von unten erkennbaren Formen in einfach kräftigen, scharfkantigen Flächen stehen zu lassen.

Diese aus der Höhe des Standorts sich ergebenden Bedingungen der plastischen Ausführung sind, was die Köpfe betrifft, für den Meister des Westgiebels augenscheinlich noch massgebender und bestimmender gewesen als für den des Ostgiebels, so dass man auf die Vermuthung geführt wird, ihm habe für diese Gattung monumentaler Plastik eine reichere Erfahrung zu Gebote gestanden.

Meine Absicht ist es aber, so lange die Olympiaarbeiten im Gange sind, immer gewesen, mich aller voreiligen Combinationen zu enthalten und nur das Thatsächliche festzustellen, auf dem die kunstgeschichtliche Beurtheilung der Bildwerke fussen wird. So habe ich auch hier im Anschluss an die 'Studien' nur solche Beobachtungen vorgelegt, welche sich aus der mit Herrn Grüttner gemeinschaftlich fortgeführten Restauration der Gibelfelder ergeben haben oder aus dem Vergleich mit gleichzeitigen Darstellungen des Kentaurenkampfes zweifellos hervorgehen.

Solche Fragen aber, wie die vielfach angeregte, ob Ostgiebel und Nike von demselben Meister herrühren können oder nicht, lassen sich aus dem vorliegenden Material nicht entscheiden. Da ist einstweilen noch Spielraum eines subjectiven Stilgefühls, über das sich nicht streiten lässt. Meine Erfahrung geht dahin, dass wir bei kunstgeschichtlichen Untersuchungen der verschiedensten Art sehr häufig zu dem Geständniss geführt werden 'diese und jene Arbeiten würden wir schwerlich als Erzeugnisse eines Meisters ansehen, wenn sie uns nicht als solche bezeugt wären', und ich behaupte, dass wir keinen Maassstab haben, um mit Zuversicht bestimmen zu können, wie verschiedenartig in Auffassung und Ausführung die Werke eines Meisters sein können, der in einem Jahrhundert der raschesten Kunstentwickelung, in dessen Mitte der Genius des Pheidias eintrat, eine lange Künstlerlaufbahn zurückgelegt hat, Werke, die in sehr verschiedenen Lebensstadien gemacht sind und zu ganz verschiedenem Zweck, das eine ein Tempelschmuck nach einem von der Priesterschaft aufgestellten Programm, das andere ein frei geschaffenes Schaustück, in welchem ein Künstler, von jedem Zwange frei, seine volle Meisterschaft zeigen will. Ich glaube also, dass wir nicht berechtigt sind, gegen die Tradition in Olympia (welche sich ja auch in Betreff des Heraion sehr genau erweist) und gegen den ihr folgenden Periegeten in dieser Frage zu entscheiden. Pau-

sanias ist von uns in ein scharfes Verhör genommen und, nachdem der einzige Verdacht, welcher vier Jahre in Betreff seiner Gewissenhaftigkeit vorlag (ich meine die Reihenfolge der Schatzhäuser), im letzten Jahre sich als falsch erwies, hat er die Probe in Olympia glänzend bestanden. Das habe ich immer als ein wichtiges Ergebniss unserer Ausgrabungen anerkannt; wir sollten ihn daher billiger Weise mehr als je in Ehren halten und nicht ohne die entscheidendsten Gründe sein Zeugniss in Zweifel ziehen.

Was Alkamenes betrifft, so erfahren wir aus Pausanias IX 4 nur die Thatsache, dass die Reliefbilder mit Athena und Herakles, welche Thrasybulos und Genossen nach Theben weihten, Werke des Alkamenes waren, aber nicht, dass sie in ihrem Auftrage gemacht worden seien. Die Reliefs konnten eine frühere Arbeit des Künstlers sein, die sich jetzt als passendes Weihgeschenk darbot. Dann konnte Alkamenes sehr wohl ein älterer Zeitgenosse des Pheidias sein, dessen Schule er sich erst später anschloss. Auf ein solches Zeitverhältniss führt die Künstlerliste bei Plinius, darauf auch die wiederkehrende Ueberlieferung von der Rivalität der beiden Meister, die kaum denkbar ist, wenn er von Anfang an ein Schüler des Pheidias gewesen wäre. Verhält es sich so, dann konnte er um 460 in Olympia arbeiten. Die Composition des Westgiebels hat den Charakter einer Jugendarbeit; sie stammt, wie mir scheint, aus der Sturm- und Drangperiode eines hochbegabten Meisters. Die Kunst vor Pheidias schwankte noch zwischen alterthümlicher Gebundenheit und einem Uebermaasse leidenschaftlicher Bewegung. Beide Entwickelungsstufen treten uns in den Giebeln sehr charakteristisch vor Augen. Wenn in dem Wettkampfe, wie ich ihn annehme, Paionios den Sieg davon trug und Alkamenes den zweiten Preis erhielt (*τὰ δευτερεῖα ἐνεγκάμενος σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων* Paus. V 10. 8), so kann man jetzt, nachdem der Ostgiebel mit der ganzen Tempelfront im Gipsmodell hergestellt worden ist, sich den Gesammteindruck des Gebäudes anschaulich machen und man wird, wie ich glaube, nicht anstehen, den über die Concurrenz gefällten Schiedsspruch als richtig anzuerkennen.

E. Curtius.

BERICHTE.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 6. November. An neu eingegangenen Schriften wurden u. A. vorgelegt: Bericht der archäologischen Gesellschaft zu Athen 1882—83; G. Hirschfeld, Ausflug nach Kleinasien; Dierks, *de tragicorum histrionum habitu scaenico;* Lehnerdt, *de locis Plutarchi ad artem spect.;* Kuhnert, *de cura statuarum apud Graecos;* Hofmann, Getränke der Griechen und Römer; Jordan, Marsyas in Rom; Salinas, *Selinunte Christiana* und *Mura Fenicie di Erice* (mit phöniz. Steinzeichen); Virchow, Praehistorische Forschungen in Italien; Schubart, Pausanias und seine Ankläger; Gozzadini, *Statuette Etrusche.* Herr Puchstein sprach über die Mai bis Juli d. J. unter Leitung Dr. Humanns ausgeführte Expedition, auf welcher namentlich zwei Klassen von Denkmälern genauer untersucht worden sind: die Grabmonumente der kommagenischen Dynastie bei Samosata und zahlreiche Reliefs einer über ganz Nordsyrien verbreiteten, noch vorhellenischen Kunst. Jene bestehen aus einem über dem Felsgrabe aufgeschütteten Steinhügel, um welchen an drei Stellen je zwei oder drei Säulen symmetrisch errichtet sind, die Träger des bildnerischen Schmucks und der Inschriften. Das bedeutendste derselben ist das des Königs Antiochos (etwa 70—34 v. Chr.) auf der

Spitze des Nemrud-dagh [vgl. oben S. 99]; von seinem bildnerischen Schmuck sind die charakteristischsten Stücke für unser Museum abgeformt worden. Die zweite Gattung der untersuchten Skulpturen besteht in flachen, in einem primitiven (provinzialen) Stil unter asyrischem Einfluss gearbeiteten Reliefs mit Inschriften, die in einem noch unentzifferten hieroglyphischen Schriftsystem abgefasst sind. Besonders zahlreich sind Werke dieser dem Volke der Hittim zugeschriebenen Kunst in der Stadt Mar'asch: Grab- und Votivstelen, Architektur-Glieder, selbst Statuen. Auch hiervon sind Proben theils in Originalen, theils in Abgüssen für das Museum erworben und somit ist das Studium dieser verschollenen Cultur hier ermöglicht worden. — Herr Robert legte einige neue Zeichnungen von römischen Sarkophagen vor. — Herr Mommsen, welcher durch einen Unfall am Erscheinen verhindert war, hatte eine an der Mosel unweit Coblenz gefundene, von Herrn Prof. Weisbrodt in Braunsberg ihm mitgetheilte Inschrift eingesandt, welche auf einem Sandsteinkapitell steht und in vier griechischen und ebenso vielen lateinischen Hexametern eine Danksagung und Weihung an Mars enthält.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der Sitzung, welche die Zusammenkünfte des archäologischen Instituts für den laufenden Winter eröffnete, trug Herr Köhler über einige Merkmale der griechischen Kunst, Herr Lolling über den Lauf der phalerischen und der langen Mauern, Herr Dörpfeld über die baulichen Reste von Troja vor.

Rom, 14. December. Die Festsitzung wurde von Herrn de Rossi mit einem Vortrag über Capena und den *lucus Feroniae* eröffnet. Seit Galletti setzt man Capena in Civitucola an und den Tempel der Feronia an verschiedenen Stellen dieser Gegend. De Rossi fand 1858 im Palazzo von Leprignano mehrere kleine Inschriftfragmente mit Consulaufzeichnungen und der Erwähnung von Spielen; dieselben stammten aus Civitucola, und am Fundort entdeckte de Rossi noch weitere Fragmente, die zu der Marmorverkleidung eines Tempels gehört zu haben scheinen. Die Bruchstücke enthalten Aufzeichnungen von jährlichen, zwei- oder dreijährigen Spielen, an nicht feststehenden Tagen veranstaltet von drei Festvorstehern oder Priestern oder Beamten eines Collegiums. Die Consulaufzeichnungen stammen aus den Jahren 110, 112, 130, 133, 135, 146, 152, 182. In zwei fragmentirten Inschriften liest de Rossi LUDOSETIV *venalia* und PRIMI *iu*VEN*alia fecerunt* und vergleicht hiermit die *ludi iuvenalia* auf Bleimarken latinischer Städte. Gewiss bildeten die *ludi et iuvenalia* einen Theil der berühmten Festfeier der Feronia. Ferner nennt uns eine Inschrift *iuvenes Lucoferonenses* und ein Amphitheater, vom *magister* dieser *iuvenes* in der Colonie *Iulia Felix Lucoferonensium* erbaut. Nach de Rossi stammen die über diese Colonie erhaltenen Notizen aus der Zeit von Caesar's Diktatur; eine derselben wurde 1493 *apud lucum Feroniae* gefunden, in Civitucola, hier war also der Tempel der Feronia, zu dessen Wänden die Fasten der *ludi Capenati* gehören. Schliesslich weist de Rossi nach, dass die *respublica Capenatium* aus drei Städten, von denen die eine Lucoferonia war, bestand und dass ihre Beamten *honoribus functi in tribus civitatibus* genannt werden. — Eine Abhandlung über die *Capenates foederati* und die *respublica Capenatium* wird de Rossi in den Annalen veröffentlichen.

Hierauf erörterte Herr Helbig auf Grund der sogen. Dipylonvasen die Frage, ob und inwieweit die älteste griechische Kunst in der Darstellung der menschlichen Gestalt von der Kunst anderer Völker beeinflusst worden ist. Diese Vasen seien in jüngerer Zeit entstanden als die homerischen Gedichte; dies erhelle besonders aus der Darstellung eines Schiffskampfes, wie auch aus dem Auftreten des Schiffsrostrum. Kriegsschiffe werden in den homerischen Gedichten noch nicht erwähnt; Homer kennt die Schiffe nur als Transportmittel und giebt ihnen das Epitheton ἀμφιέλισσαι 'auf beiden Seiten geschweift'. Die Form dieser homerischen Schiffe muss derjenigen jener phönikischen ähnlich gewesen sein, welche auf einem aus Sanheribs Palaste stammenden Relief dargestellt sind. Das Vorder- und Hintertheil dieser phönikischen Schiffe ist gleichmässig ausgeschweift, daher ist in einer Seeschlacht eine Verwendung dieser Fahrzeuge im Sinne der mit dem Rostrum bewaffneten griechischen Kriegsschiffe unmöglich. Wir dürfen jedoch den zwischen

den homerischen Gedichten und den Dipylonvasen liegenden Zeitraum als nicht sehr gross annehmen, weil sich viele Beziehungen zwischen beiden finden. Gewisse Beziehungen zu der textilen Kunst zeigen sich nicht nur in den Ornamenten, sondern auch darin, dass diese Vasen, ebenso wie die schon Homer bekannte Textilkunst, Scenen des Alltagslebens und der den Menschen umgebenden Wirklichkeit dargestellt zeigen.

Für die Originalitätsfrage jener Vasen ist das grosse Gefäss mit der Darstellung einer Todtenklage wohl entscheidend. Hier erscheinen die Frauen gänzlich nackt. Wenn man zugiebt, dass eine selbständige Kunst sich bemüht, die Natur möglichst getreu zu copiren, so muss man aus der Nacktheit der Frauen auf fremden Einfluss schliessen, denn schwerlich sind die Griechinnen damals nackt einhergegangen. Als in Griechenland bekannte fremde Kunst erscheint schon im Epos die phönikische. Kunstwerke phönikischen Ursprungs aus den mykenischen Gräbern, wie ein silberner Kuhkopf und goldene Astartefiguren, beweisen ebenso wie gewisse auf Kypros gefundene Denkmäler und wie die in Phönikien selbst gefundenen bronzenen Kriegerfiguren, dass die Richtung der ältesten phönikischen Kunst eine naturalistische war. Auf diesen phönikischen Denkmälern ist die menschliche Gestalt in derselben Weise dargestellt wie auf den Dipylonvasen: der Kopf steht im Profil, Schultern und Brust en face, die Beine wieder im Profil; die Füsse haften auch beim Ausschreiten mit beiden Sohlen fest am Boden. Die nackten Frauen in jener Todtenklage erinnern an die nackten Astarteidole aus Mykene.

Berlin, 4. December. Das diesjährige Winckelmannsfest der archäologischen Gesellschaft wurde durch den Vorsitzenden, Herrn Curtius, mit einer Ansprache eröffnet, worin derselbe auf den festlichen Schmuck hinwies, den der Saal zu Ehren des Gedenktages angelegt hatte: die Ostfaçade des Zeustempels zu Olympia, welche im Massstabe 1 : 10 durch Herrn Grüttner in allen Einzelheiten hergestellt war; die graphische Darstellung der Schatzhäuser zu Olympia von Herrn Gräber; die in Kupfer gestochenen Pläne von Mykene und seiner Akropolis von Herrn Steffen; endlich die Bohnsche Restauration der Altis von Olympia, welche in der neuesten Lieferung der Launitz'schen Wandtafeln enthalten ist. Nachdem der Vorsitzende sodann Herrn Furtwängler, dem Verfasser des Festprogramms: der Goldfund von Vettersfelde, sowie der kaiserlichen Reichsdruckerei, welche die heliographischen Tafeln in vollendeter Weise hergestellt hat, den Dank der Gesellschaft ausgesprochen hatte, hielt derselbe einen Vortrag über Athen und Eleusis. Er zeigte, wie durch die wichtigen, von Herrn Philios mit Energie und Sachkenntniss geleiteten Arbeiten der archäologischen Gesellschaft in Athen unsere Kenntniss des alten Eleusis wesentlich gefördert worden ist und wie viel Belehrung hier noch in Aussicht steht. Die Sonderstellung von Eleusis, das niemals so wie die anderen Gauen Attikas in Athen aufgegangen ist, und seine eigenthümliche Geschichte werden durch die Funde von Baufundamenten und Inschriften aufgehellt. Wir gewinnen einen Einblick in die Verfassung von Eleusis als eine priesterliche Aristokratie mit den Einrichtungen eines alten Geschlechterregiments, welche mit denen der Demokratie in seltsamer Weise verbunden sind. Wir lernen die eleusinischen Lehren und Cultformen kennen, die geistlichen Beamten, die Protokolle der Weihungen, die Beziehungen von Eleusis zum Auslande, die Zeugnisse des trostreichen Unsterblichkeitsglaubens. Besonders merkwürdig ist es zu sehen, wie Perikles, auf der Höhe seiner Macht angelangt, in Verbindung mit dem delphischen Orakel, von Lampon unterstützt, die eleusinischen Götterdienste benutzt, um Athen auf friedlichem Wege eine centrale Stellung in Hellas zu verschaffen. Eine dieser wichtigen Urkunde lehrt uns einen Umbau des Heiligthums kennen, dessen Beginn der Zeit des Lykurgos anzugehören scheint. — Herr Adler besprach die in Olympia am Kronoshügel aufgedeckten 13 Schatzhäuser, deren Lage und Benennung in voller Uebereinstimmung mit den Angaben des Pausanias steht, wogegen ihre Zahl um drei grösser ist als bei letzterem, weil im 2. Jahrh. n. Chr. schon drei derselben abgebrochen und nur noch aus ihren Fundamenten erkennbar waren. Von fünf derselben (von Sikyon, Megara, Syrakus, Gela und Selinus) haben sich allmählig so viel Bautheile zusammengefunden, dass ihre graphische Reconstruction sich hat ermöglichen lassen. — Zum Schluss sprach Herr Dessau über die von C. Humann im Juli 1882 in Ancyra angefertigten und seit Mitte September v. J. im hiesigen Museum befindlichen Gipsabdrücke der unter dem Namen *Monumentum Ancyranum* bekannten Inschriften und legte die auf diesen Gipsabdrücken beruhende neue Ausgabe derselben von Th. Mommsen vor.

Bonn, 9. December. Herr Geheimrath Schaaffhausen eröffnete die Bonner Feier mit einem Vortrage, in welchem er auf die Erweiterung hinwies, welche die Ziele der Denkmälerforschung sich seit Winckelmann gesetzt hat, indem dieselbe es nicht mehr verschmäht, bis auf die frühesten und rohesten Aeusserungen des künstlerischen Gestaltungstriebes zurückzugehen. Er wies dann auf die im Saale in Original oder Abbildungen ausgestellten neuen Funde hin; merkwürdig ist u. A. eine weibliche Statuette in ägyptischer Kleidung aus Eisen, die im Garten der Villa des Herrn A. Cahn in Plittersdorf in der Nähe eines römischen Grabes gefunden ist. In einem gewissen Zusammenhang mit diesem Funde steht die Entdeckung einer Isisstatue mit Inschrift an der Ursulakirche in Köln, weil damit der ägyptische Götterdienst in römischer Zeit am Rhein bewiesen ist. Der Redner besprach den antiken Bronzekessel, der beim Baggern im Rhein bei Rolandseck gefunden und von Herrn E. Kracht dem Verein geschenkt wurde, und die Sammlung von Terracotten und Bronzen aus Cypern, die Herr M. Ohnefalsch-Richter dort ausgegraben und Herr Naue aus München hierhergesandt hatte, und erläuterte die hohe Wichtigkeit dieser Funde, die von verschiedenen Völkern herrühren und die bildende Kunst auf allen Stufen ihrer Entwicklung bis zum griechischen Ideal uns vor Augen stellen. — Hierauf sprach Herr Dr. Wiedemann über Winckelmanns Beurtheilung der ägyptischen Kunst. Er führte aus, wie die neugefundenen Denkmäler der ägyptischen Tempelkunst dessen Ansicht, dass die ägyptische Kunst in ihrer Entwicklung stehen geblieben sei, vollkommen bestätigen, dass diese Monumente einen festen Canon der Proportionen zeigen, dass ihnen alle Lebenswahrheit fehle. Aber dies gilt nur von der Tempelkunst, nicht von der profanen. Letztere, von der uns nur wenige Ueberreste in Statuen, besonders des sogenannten alten Reiches, in Reliefs und auf Papyris erhalten geblieben seien, zeige, dass die Aegypter richtig sehen und künstlerisch bilden konnten, es aber in den Darstellungen der Gräber und Tempel unter dem Drucke einer in strengem Schematismus verknöcherten Hierarchie nicht durften. — Zuletzt berichtete Herr Professor Klein über das in Andernach in der Nähe des Burgthores gefundene Grabdenkmal eines römischen Soldaten, welches kürzlich für das Bonner Provinzial-Museum erworben worden ist. Auf demselben ist der Verstorbene, nach der auf dem Postament stehenden Inschrift ein Soldat der Rätischen Cohorte, lebensgross in stark hervortretendem Hochrelief im Parade-Anzug dargestellt. Zur rechten Seite neben dem Postament steht sein Sklave, dem leider der Kopf fehlt, zur Linken ein älterer Mann in der Toga mit einer Rolle, wahrscheinlich dem Testament des Verstorbenen, in der Hand. Nachdem der Vortragende die Wichtigkeit des Monuments für die Kenntniss der Tracht und Bewaffnung der Hülfstruppen des Römerheeres im Einzelnen dargethan und zugleich nachgewiesen hatte, dass dasselbe höchst wahrscheinlich der Zeit zwischen Tiberius und Vespasian angehöre, besprach er noch kurz die auf den beiden Schmalseiten in flacherem Relief angebrachten Attisfiguren mit einem Amazonenschild darüber, sowie die mächtig vorspringende Bekrönung des Denkmals, auf der zwischen zwei Löwen in der Mitte eine Sphinx ruht. Während er die ersteren als reines Ornament erklärte, welches der Symmetrie halber wiederholt sei, legte er den Thierfiguren eine prophylaktische Bedeutung bei.

Kiel. In dem vom philologischen Verein veranstalteten Winckelmannsfeste hielt Herr Professor Förster einen Vortrag über das Verhältniss Raffaels zur Antike.

REGISTER

VON

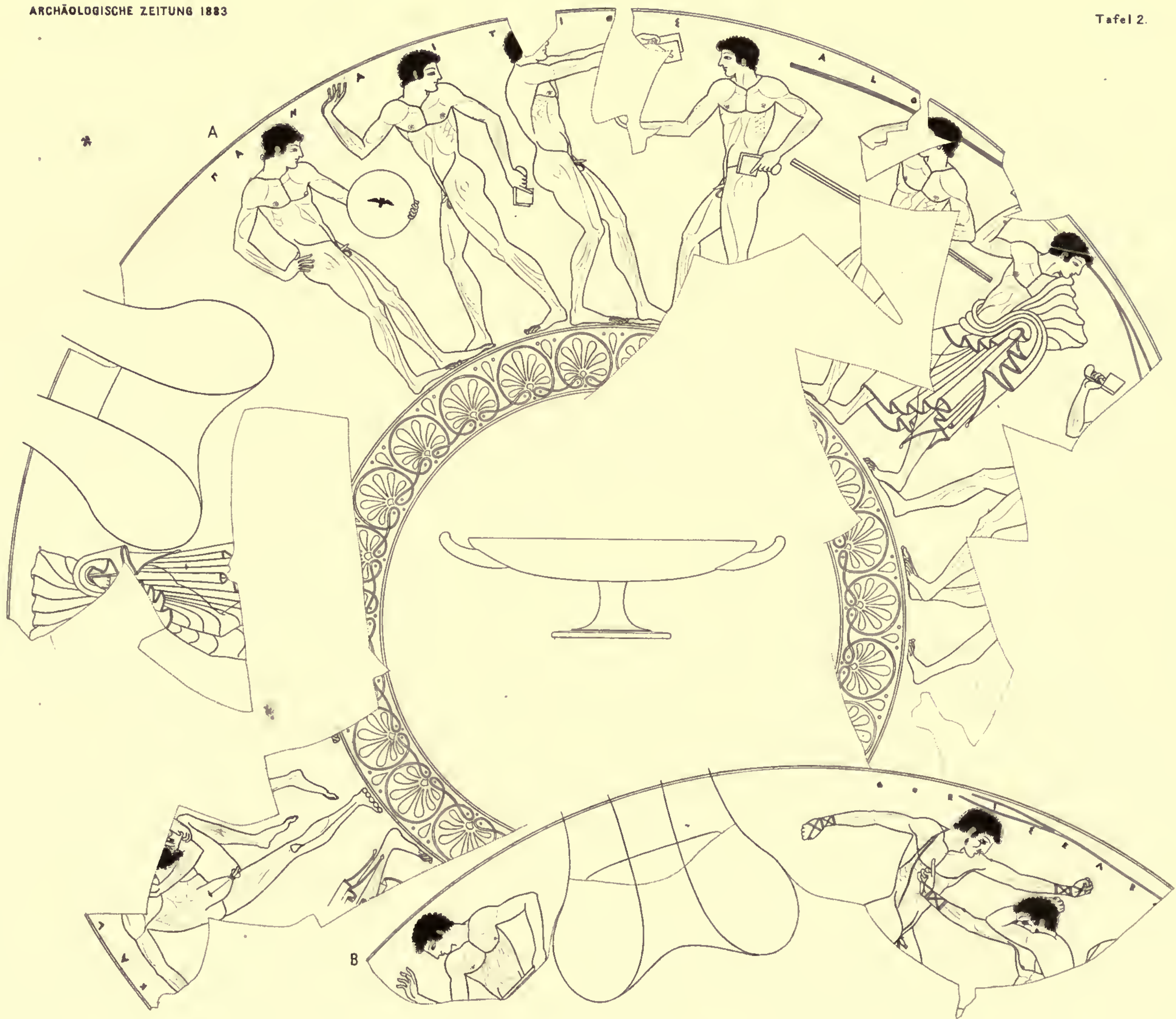
ALEXANDER THIELE.

Br. = Bronze. *R.* = Relief. *T.* = Terracotte. *V.* = Vase.



ZWEI SCHALEN DES DURIS [A. B.]
Innenbilder.

Gez. von G. van Gelder. Heliographie d. Reichsdruckerei



ZWEI SCHALEN DES DURIS [A. B.]

Aussenbilder.

Gez. von G. van Gelder.

Heliographie d. Reichsdruckerei



Gez. von G. van Geldern

SCHALE



DURIS [C.]

Heliographie d. Reichsdruckerei



SCHALE



DURIS [D.]





APOLLON STROGANOFF.

Lichtdruck v. A Frisch, Berlin. W.



HIPPOL[...]

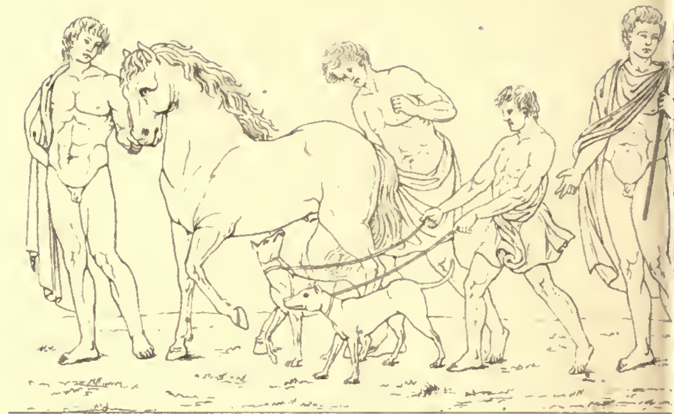
KRATE[...]



ᐟOS TOD

US RUVO





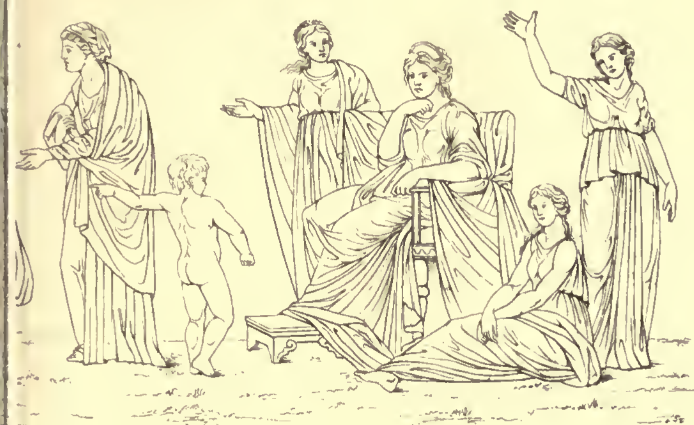




1. KANAKE

HYDRIA AUS CANOSA.

Lith v J.Samuel.



3.





2.





1.

2.3. HIPPOLYTOS
(2. SARKOPHAG POURTALÈS
3. BILD DER TITUSTHERMEN).

Druck v. J. Hesse n. Berlin

1.



2.



HIPPOLYTOS-SARKOPHAGE

1. IN PALAZZO LEPRI-GALLO. 2. IN VILLA PANFILI.

Lith v. Samuel

Druck v. Giesse in Berlin

1



2



HIPPOLYTOS

ZWEI POMPEJANISCHE WANDBILDER.

Lithogr. v. J. Samuel. Druck v. J. Hesse, Berlin

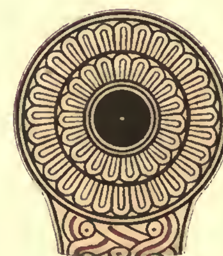
1.





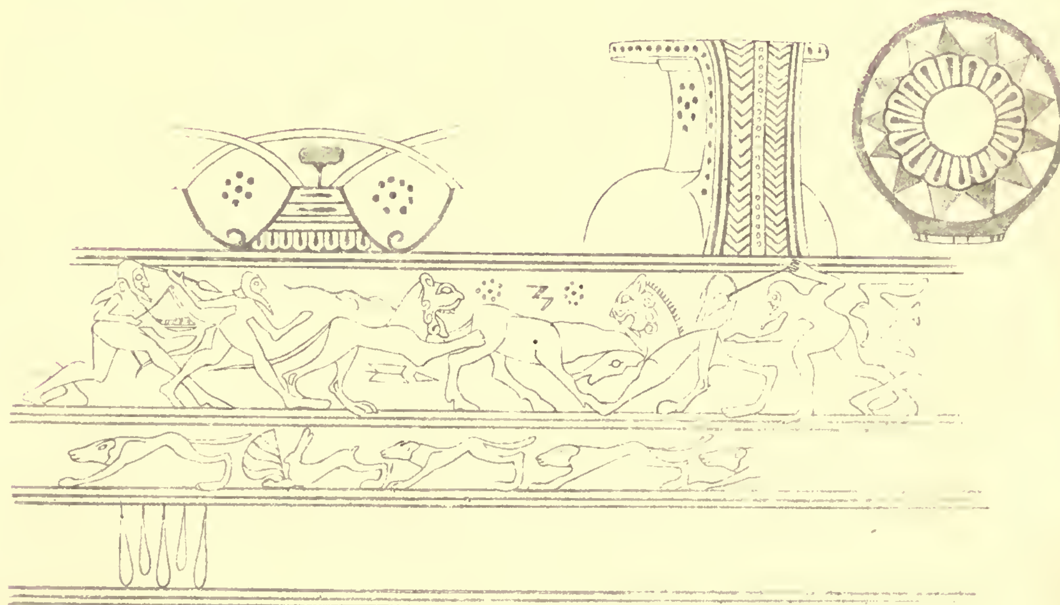






2.





SALBGEFÄSSE

1. IN BERLIN, 2. IN LONDON.



IASON IM STIERKAMPF

AMPHORA AUS RUVO IN NEAPEL.



ERMORDUNG DES HIPPARCH
STAMNOS IN WÜRZBURG.

1



2



ZWEI SPARTANISCHE RELIEFS.

Lithogr. v. P. L. Becker Druck v. J. Hesse









3



2



1

KÖPFE

1. des capitolinischen Dornausziehers 2. aus dem olympischen Westgiebel 3. in München.

Lichtdruck von Albert Frisch Berlin

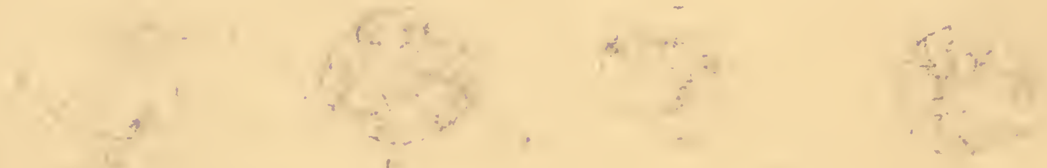


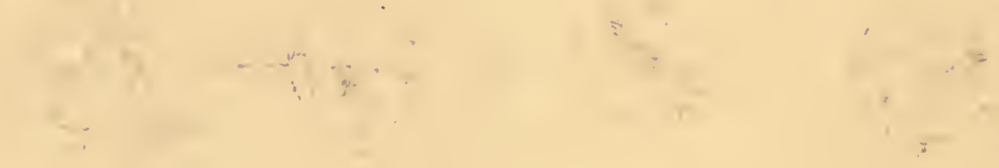
PARISURTEIL

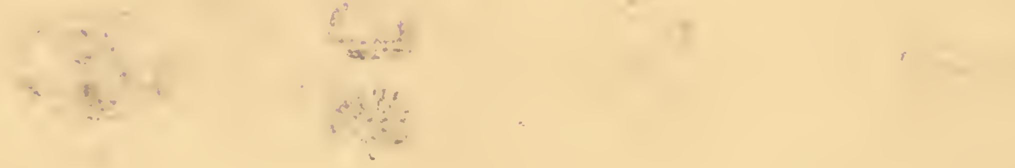
AMPHORA IM BERLINER MUSEUM

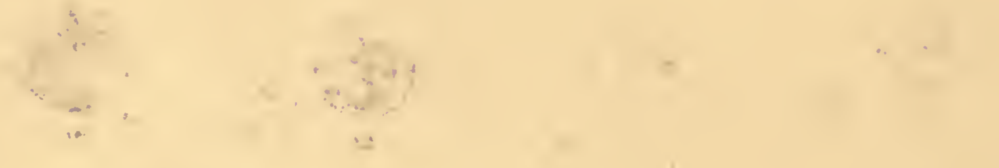













1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19


20


21


22


23

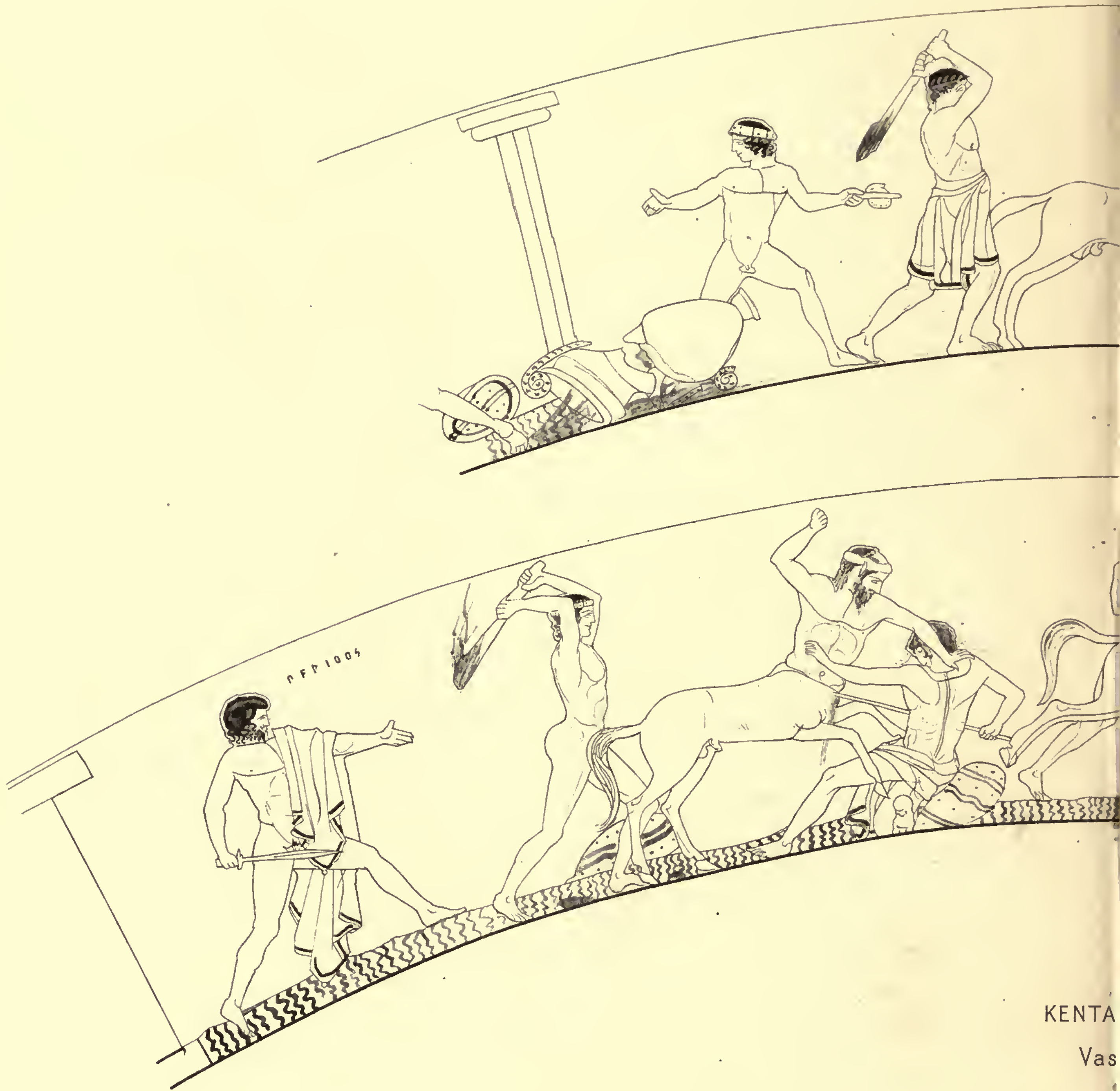

24

ARCHAISCHE GEMMEN.

GEZ. V. M. LÜBKE. HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI.



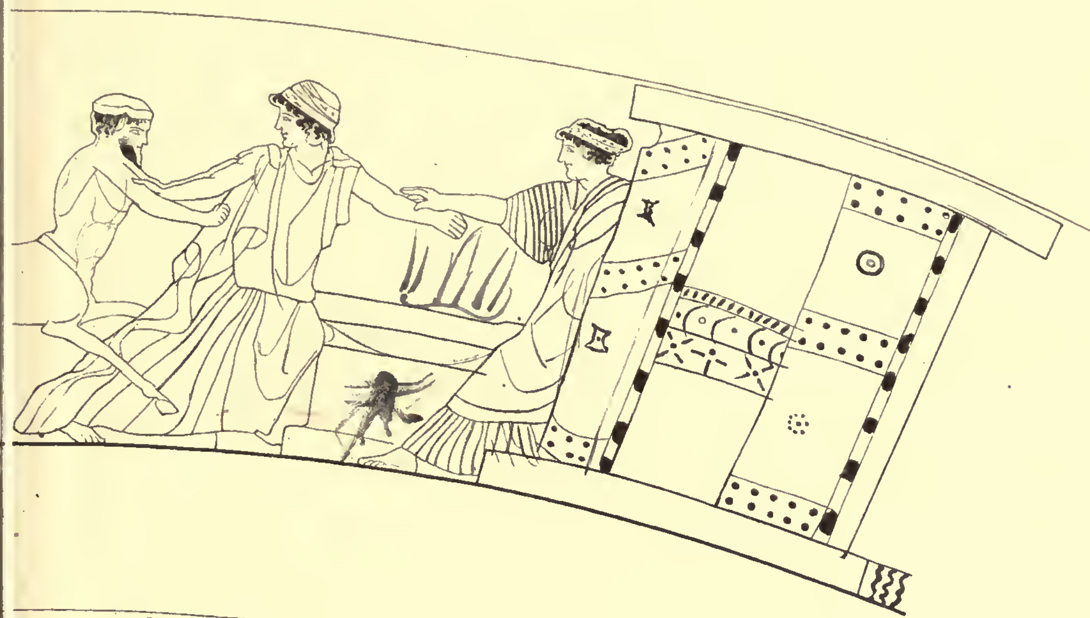
1.2. KENTAUROMACHIE,
VASENFRAGMENTE IM BERLINER MUSEUM.
3.4. FIGUREN AUS DEM WESTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA.



KENTA

Vas

Lithogr v J Samuel.





N-SCHLACHT

ild in Wien.

Druck v. A. henauw, Berlin.

Date Due
